

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Cotutela

UNIVERSITÉ DE PERPIGNAN VIA DOMITIA

CULTURAL STUDIES IN LITERARY INTERZONES

ERASMUS MUNDUS JOINT DOCTORATE

XVII CICLO

LA DYNAMIQUE DE L'ÉROTISME
ÉTUDE COMPARATIVE DES ROMANS
LA MARGE D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES
ET LA PORNOGRAPHIE DE WITOLD GOMBROWICZ

Kacper Wiktor NOWACKI

Matricola n. 1018234

Settori disciplinari : L-FIL-LET/14, L-LIN/03,
L-LIN/04, L-LIN/21

Settori ERC : SH5_3, SH5_2, SH5_10

Relatori:

Prof. Fabio Amaya Rodriguez, Università degli Studi di Bergamo

Prof.ssa Anne Chamayou, Université de Perpignan Via Domitia

Prof.ssa Claudia Rosa, Universidad Nacional de Entre Ríos

ANNO ACCADEMICO 2013 / 2014

Declaration of Good Academic Conduct

I, Kacper Wiktor Nowacki, hereby certify that this dissertation has been written by me, which is 205826 words in length, that it is a record of work carried out by me, and that it has not been submitted in any previous application for a higher degree. All sentences or passages quoted in this dissertation from other people's work (with or without trivial changes) have been placed within quotation marks, and specifically acknowledged by reference to author, work and page. I understand that plagiarism – the unacknowledged use of such passages – will be considered grounds for failure in this dissertation and in the degree program as a whole. I also affirm that, with the exception of the specific acknowledgements, the following dissertation is entirely my own work.

Signature of candidate

Kacper Nowacki

RÉSUMÉ

La dynamique de l'érotisme : étude comparative des romans

La Marge d'André Pieyre de Mandiargues et La Pornographie de Witold Gombrowicz

La recherche se focalise sur l'étude comparative de l'érotisme dans deux romans : *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues et *La Pornographie* de Witold Gombrowicz. Conformément à la nouvelle approche comparative (Apter, Casanova, Moretti) et dans une perspective culturelle et littéraire, le projet explore la façon dont l'érotisme peut être entendu (ou malentendu) dans l'histoire des idées, dans la critique littéraire et dans les œuvres littéraires. À partir d'une enquête épistémologique, de l'histoire contrastive du contexte littéraire franco-polonais et des enjeux critiques développés par Bataille, Foucault, Barthes et Deleuze, le projet montre les différences culturelles dans la représentation de l'érotisme littéraire. En outre, il compare la façon dont Mandiargues et Gombrowicz défendent la nécessité et le danger de l'érotisme dans la littérature, à travers leur écriture critique. Enfin, grâce à l'analyse des deux romans, l'étude tend à expliquer la dynamique de l'érotisme littéraire compris comme un thème tantôt descriptif tantôt narratif. Les deux romans montrent comment le rêve érotique peut être exploré à travers la temporalité narrative ou à travers l'espace et, par conséquent, comment ils peuvent conduire à des interprétations photographiques ou cinématographiques. Cette recherche vise à mettre en évidence le rôle de ces écrivains dans une discussion sur l'*ars erotica* contemporain dans la littérature mondiale et cherche à encourager l'étude de l'érotisme dans la littérature comparée.

Mot clés : érotisme, littérature comparée, littérature mondiale, études culturelles, traductologie, 20^e siècle, cinéma, sexologie, littérature polonaise, Witold Gombrowicz, *La Pornographie*, littérature française, André Pieyre de Mandiargues, *La Marge*, onirisme, les années 1960, pornographie, transgression, littérature expérimentale, édition, critique génétique, narratologie comparée.

ABSTRACT

Dynamics of eroticism: Comparative study of two novels

The Margin by André Pieyre de Mandiargues and Pornografia by Witold Gombrowicz

The research focuses on the comparative study of eroticism in two novels: *The Margin* by André Pieyre de Mandiargues and *Pornografia* by Witold Gombrowicz. Following the new comparative approach (Apter, Casanova, Moretti) from a cultural and literary perspective, the project explores the ways in which eroticism can be understood (or misunderstood) in the history of ideas, in literary criticism and finally in literary works. Starting from an epistemological inquiry, the contrasting literary histories of Poland and France and theoretical approaches developed by Bataille, Foucault, Barthes and Deleuze, the project shows the cultural differences in representing eroticism in literature. Furthermore it compares how Mandiargues and Gombrowicz defend the necessity and the danger of eroticism in literature through their critical writing. Finally, thanks to a deep textual analysis of the two novels, the study seeks to explain the dynamics of literary eroticism understood as a theme that is either descriptive or narrative. The two novels show how the erotic dream can be explored through narrative temporality or space and consequently lead to photographic or cinematographical interpretations. This research intends to highlight the role of these writers in the discussion of contemporary *ars erotica* in global literature and to encourage the study of eroticism in comparative literature.

Key words: eroticism, comparative literature, world literature, cultural studies, translation studies, 20th century, cinema, sexology, Polish literature, Witold Gombrowicz, *Pornografia*, French literature, André Pieyre de Mandiargues, *La Marge*, 1960ties, pornography, transgression, experimental literature, editing, genetic editing, comparative narratology.

REMERCIEMENTS

Cette recherche a bénéficié du financement du programme *Erasmus Mundus Joint Doctorate* de la Commission Européenne dans le cadre du doctorat international *Cultural Studies in Literary Interzones*. Mes remerciements vont à son directeur Didier Girard et aux coordinateurs dans les Universités qui m'ont accueilli : Franca Franchi à l'Université de Bergame, Jonathan Pollock à l'Université de Perpignan, et Claudia Kozak à l'Université de Entre Ríos. Les professeurs Fabio Amaya Rodriguez, Anne Chamayou et Claudia Rosa, mes directeurs de recherche, ont toute ma gratitude pour la confiance qu'ils m'ont accordée, pour m'avoir soutenu et encouragé dans ce cheminement. Je dois un remerciement particulier à toutes les personnes qui ont accompagné mes recherches lors de mon séjour en Argentine, Marta Bryszewska, Néstor Tirri, Miguel Grinberg, Rosa María Rússovich, Edgardo Russo, Adrian Blanco, Lucas Trajtengartz, Agnieszka Herbich, Nicolás Hochman et autres. Je suis très reconnaissant aux employés, qui m'ont régulièrement reçu à la Bibliothèque nationale et à la Bibliothèque polonaise de Buenos Aires. En France, mes pensées vont à professeur Marie-Paule Berranger pour m'avoir accueilli au sein du Groupe d'études mandiarguiennes en 2009 et à professeur Gabriel Saad pour m'avoir guidé plus d'une fois dans mes recherches. Je suis également très reconnaissant à Sibylle de Mandiargues et à Rita Gombrowicz, pour leur disponibilité, leur intérêt et leur bienveillance. Je remercie professeur Morten Nøjgaard pour ses remarques pertinentes et professeur Witold Konstany Pietrzak pour m'avoir aidé au début de ce doctorat. Je suis très reconnaissant aux établissements de culture en Pologne, Musée Gombrowicz à Wsola et Institut Adam Mickiewicz à Varsovie qui m'ont permis d'organiser sur place le Congrès International sur Witold Gombrowicz à Buenos Aires. Je tiens à remercier ici tous ceux qui ont fait partie de ma vie pendant ces années : Lorenzo, Natalia, Edward, Marko, Anne, Gisela, Gabriel, Monika, Michał, Jocelyn, Paul, Axel, Vinicious, Andres, Delfina, Dominique, Ricardo, Lucía, Susana, Margaret, Madi, Tila. Un dernier remerciement, spécialement affectueux, à ma famille et à Giulia qui m'ont accompagné dans ce long voyage.

Tandis que d'autres publient ou travaillent, j'ai passé trois années de voyage à oublier au contraire tout ce que j'avais appris par la tête. Cette désinstruction fut lente et difficile ; elle me fut plus utile que toutes les instructions imposées par les hommes, et vraiment le commencement d'une éducation.

Tu ne sauras jamais les efforts qu'il nous a fallu faire pour nous intéresser à la vie ; mais maintenant qu'elle nous intéresse, ce sera comme toute chose – passionnément.

André Gide, *Nourritures terrestres*

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|------------|
| AVANT-PROPOS | 19 |
| INTRODUCTION | 23 |
| PREMIÈRE PARTIE DE L'EROTISME | 57 |
| I Histoire de la notion | 59 |
| I.1 Éros ou erôs, <i>Ερωτικός</i> ou <i>eroticus</i> | 59 |
| I.2 L'erotique après la Renaissance | 64 |
| I.3 Érotisme et <i>erotyzm</i> face à de nouveaux termes | 68 |
| I.4 Érotisme ou pornographie : une fausse distinction ? | 71 |
| I.5 La littérature érotique contre la censure | 76 |
| I.6 L'erotisme malgré tout | 78 |
| II Érotisme polonais, érotisme français | 83 |
| II.1 Premières différences et Renaissance décalée | 84 |
| II.2 La période post-renaissante : libertinage et sarmatisme | 89 |
| II.3 Le siècle du changement | 95 |
| II.4 L'erotisme dans un siècle nouveau | 99 |
| II.5 Le sexualisme dans le roman polonais | 102 |
| II.6 Avant-gardes et traductions | 109 |
| II.7 Des différences, en conclusion | 113 |
| III Enjeux critiques de l'erotisme | 117 |
| III.1 Georges Bataille : l'erotisme et la conscience | 117 |
| III.1.1 Trois érotismes | 123 |
| III.1.2 Questions sans réponse | 124 |
| III.1.3 Le désordre organisé, l'erotisme noir | 126 |
| III.2 Foucault et <i>ars erotica</i> contre <i>scientia sexualis</i> | 129 |
| III.3 Textes de plaisir, textes de jouissance | 131 |
| III.3.1 Le plaisir du critique | 134 |
| III.4 Un exemple de <i>pornogramme</i> : Sade | 136 |
| III.5 Sacher-Masoch, slave-européen et le <i>pornologos</i> deleuzien | 140 |
| III.6 Un enjeu, plusieurs enjeux | 144 |
| DEUXIÈME PARTIE MANDIARGUES ET GOMBROWICZ AUTOUR DE L'EROTISME | 147 |
| I Mandiargues : une illumination noire | 149 |
| I.1 L'intérêt pour l'erotisme à travers les entretiens | 150 |
| I.1.1 Les souvenirs de jeunesse | 152 |
| I.1.2 La défense de la femme et de la langue française | 155 |

| | |
|--|------------|
| I.1.3 La narration double, le jeu de rôle..... | 157 |
| I.1.4 L'entretien non publié..... | 158 |
| I.2 « L'écrivain et l'érotisme »..... | 161 |
| II.2.1 Illumination passionnée par rapport à Bataille..... | 163 |
| I.3 Éros noir de Banquet à Histoire d'O..... | 167 |
| I.3.1 Éros blanc vs. éros noir..... | 168 |
| I.3.2 <i>Histoire d'O</i> comme exemple de l'éros noir..... | 171 |
| I.3.3 Le texte érotique : la répétitivité, le moralisme et la prise de distance..... | 172 |
| I.3.4 Le masochisme..... | 176 |
| I.3.5 <i>Juliette</i> de Sade, une lecture partielle..... | 177 |
| I.4 Les impressions de l'érotisme dans les essais du <i>Cadran lunaire</i> | 179 |
| I.4.1 L'odorat..... | 180 |
| I.4.2 La vue : le petit, la danse et le nu..... | 180 |
| I.4.3 L'ouïe : la voix très rare..... | 181 |
| I.4.4 Le toucher : la main..... | 182 |
| I.4.5 Le goût : l'aphrodisiaque et les rêves..... | 183 |
| I.5 L'érotisme d'incertitude..... | 184 |
| Interlude GOMBROWICZ VU PAR MANDIARGUES..... | 189 |
| II L'érotisme tragi-comique de Gombrowicz..... | 195 |
| II.1 Un érotisme difficilement traduisible..... | 196 |
| II.2 Les faits divers érotiques dans les textes argentins..... | 199 |
| II.2.1 Le drame érotique des deux sexes..... | 203 |
| II.3 Le corps masculin et l'autocréation..... | 211 |
| II.3.1 La littérature « excitante » avant la philosophie..... | 214 |
| II.3.2 Les souvenirs remaniés sur l'érotisme..... | 217 |
| II.3.3 Souvenirs argentins..... | 220 |
| II.4 L'art dangereux de l'érotisme..... | 224 |
| Épilogue GOMBROWICZ CONTRE MANDIARGUES..... | 229 |
| TROISIÈME PARTIE LA MARGE D'ANDRE PIEYRE DE MANDIARGUES..... | 231 |
| I Avant la lecture..... | 233 |
| I.1 L'œuvre en voyage..... | 233 |
| I.2 <i>La Marge</i> comme titre..... | 236 |
| I.3 Publications..... | 241 |
| I.4 <i>Maja desnuda</i> et le résumé..... | 245 |
| I.5 L'origine de <i>La Marge</i> | 250 |
| I.5.1 L'épigraphe disparue..... | 252 |
| I.5.2 Le synopsis..... | 255 |
| I.5.3 Le synopsis divisé en cinq ou le roman en quatre parties..... | 256 |
| I.5.4 Changement à l'intérieur du synopsis par rapport au roman..... | 258 |
| II Le temps onirique de l'érotisme..... | 263 |
| II.1 Le temps à l'origine de la littérature..... | 263 |
| II.1.1 La temporalité fictive selon Nøjgaard..... | 266 |
| II.2 <i>La Marge</i> selon trois temporalités fictives..... | 268 |
| II.2.1 La narration..... | 271 |

| | | |
|------------|---|------------|
| II.2.2 | Personne et point de vue | 274 |
| II.2.3 | Durée, instant érotique et rêve | 276 |
| III | Superposition des temps érotiques..... | 279 |
| III.1 | Érotisme à condition | 279 |
| III.1.1 | Sieste, rêve, Sergine..... | 281 |
| III.1.2 | Du futur au conditionnel..... | 283 |
| III.1.3 | La lettre..... | 285 |
| III.1.4 | La première partie et le temps érotique | 287 |
| III.2 | Autonomie du temps charnel | 288 |
| III.2.1 | Les trois jours de la marge : Saturnales | 289 |
| III.2.2 | Le temps charnel, Barcelona <i>de noche</i> | 291 |
| III.3 | Le passé érotique | 293 |
| III.3.1 | Le musée sexualisé | 295 |
| III.3.2 | L'habitude et le temps paternel..... | 297 |
| III.3.3 | Juanita : souvenir d'enfance | 299 |
| III.3.4 | Souvenirs érotiques..... | 300 |
| III.3.5 | Anticipations..... | 301 |
| III.4 | Cycle du temps..... | 302 |
| III.4.1 | Le calendrier | 302 |
| III.4.2 | Chronologie détaillée..... | 305 |
| III.4.3 | Comparaisons | 307 |
| III.4.4 | La fin de la marge : la lettre et la mort..... | 309 |
| III.4.5 | Haine-amour | 313 |
| III.5 | Image-temps érotique | 314 |
| III.5.1 | Le temps féminin et masculin..... | 314 |
| III.5.2 | La nuit illuminée..... | 316 |
| III.5.3 | L'image-temps : indiscernabilité et sérialisation | 318 |
| IV | Espace érotique et remplacement des personnages | 321 |
| IV.1 | La Méditerranée érotique selon Mandiargues | 321 |
| IV.1.1 | Le port méditerranéen..... | 323 |
| IV.1.2 | France | 324 |
| IV.1.3 | Barcelone italienne | 325 |
| IV.1.4 | La division de Barcelone | 326 |
| IV.2 | Remplacements..... | 329 |
| IV.2.1 | La jeunesse et les avatars de l'érotisme..... | 329 |
| IV.2.2 | Fille de chambre | 330 |
| IV.2.3 | Brésilienne..... | 331 |
| IV.2.4 | Les avatars de Sergine | 332 |
| IV.2.5 | La fantaisie nommée Juanita | 335 |
| IV.3 | Couleurs érotiques | 339 |
| IV.3.1 | Le bleu du ciel ? | 341 |
| IV.4 | L'érotisme comme miroir de soi-même | 344 |
| IV.4.1 | Un pont avec la réalité : Sigismond efféminé, dévirilisé..... | 345 |
| | QUATRIÈME PARTIE LA PORNOGRAPHIE DE WITOLD GOMBROWICZ..... | 349 |
| I | Avant la lecture..... | 351 |
| I.1 | Avant la publication | 351 |

| | |
|---|------------|
| I.1.1 Les éditions polonaises..... | 351 |
| I.1.2 Les éditions argentines et parisiennes | 354 |
| I.1.3 La rédaction : 1955-1960 | 355 |
| I.2 Couvertures érotiques..... | 360 |
| I.2.1 La publication polonaise presque manquée..... | 360 |
| I.2.2 Les publications en France et à l'étranger..... | 362 |
| I.3 Titres en mouvement | 371 |
| I.3.1 <i>Wizyta w Rudzie</i> | 371 |
| I.3.2 <i>Akteon</i> | 372 |
| I.3.3 <i>Pornografia</i> | 375 |
| I.4 La division musicale du roman..... | 378 |
| II Les lignes de tension | 381 |
| II.1 Le narrateur incertain | 381 |
| II.1.1 Toujours le même roman | 381 |
| II.1.2 Le point d'émotion..... | 384 |
| II.1.3 Le rythme | 386 |
| II.1.4 Les repères temporels généraux | 387 |
| II.2 Du temps traditionnel au temps érotique..... | 389 |
| II.3 L'ordre renversé..... | 394 |
| II.3.1 Le crime | 396 |
| II.3.2 La fin..... | 398 |
| II.4 Le roman à deux temps | 400 |
| III Espace de l'érotisme..... | 403 |
| III.1 Voyage..... | 403 |
| III.1.1 La fuite de la ville | 404 |
| III.2 Les exclus | 409 |
| III.3 Les zones..... | 413 |
| III.3.1 Une sphère fermée d'excitation | 414 |
| IV Interactions spatiales..... | 417 |
| IV.1 Espace concret de l'érotisme | 417 |
| IV.1.1 Le garçon..... | 420 |
| IV.1.2 Hénia | 424 |
| IV.1.3 Les combinaisons en mouvement..... | 427 |
| IV.2 Espace de suggestions : langue..... | 431 |
| IV.2.1 L'espace des suggestions..... | 432 |
| IV.2.2 La séduction des mots | 439 |
| IV.3 Avatar de la mort | 443 |
| IV.4 Les scènes sur l'île..... | 446 |
| IV.5 L'escalier en spirale..... | 448 |
| CONCLUSION | 455 |
| BIBLIOGRAPHIE | 467 |
| TABLE DES FIGURES..... | 495 |

| | |
|------------------|-----|
| ANNEXE I..... | 497 |
| ANNEXE II..... | 543 |
| ANNEXE III | 547 |

AVANT-PROPOS

Quelle est la dynamique de l'érotisme ? Comment s'approcher de ce thème ? Et pourquoi le faire ? Maintes fois, les soi-disant spécialistes de la question ont défini l'érotisme comme le problème des problèmes. Malheureusement, la formule *ignotum per ignotum* n'est pas des plus efficaces et, malgré les changements de nomenclature, la solution reste inconnue. Peut-être, ne la trouvera-t-on jamais. Pourquoi donc continuer obstinément cette entreprise épistémologique, apparemment condamnée à l'échec dès le départ ? Nous croyons que la grande force de l'érotisme réside précisément dans son indéfinition. Sa dynamique renforce son attrait et il est difficile d'imaginer qu'un jour l'on cessera de s'y intéresser. Son énigme ne peut pas s'expliquer dans des termes métaphysiques ou ontologiques, comme les questions de Dieu, du Mal, de la Liberté, etc. Sa nature est, par excellence, pluriculturelle et polymorphe. De plus, l'érotisme n'est ni féminin, ni masculin ; ni privé, ni public ; ni individuel, ni collectif ; ni particulier, ni général ; ni national, ni mondial. Il se situe continûment dans l'espace de l'entre-deux. C'est pourquoi il nous semble que le comparatisme est le domaine le plus adéquat pour l'étudier. On ne définit pas, on cherche à comprendre sa complexité en comparant ses diverses variantes culturelles. Bien évidemment, les méthodologies de recherches sont diverses et il ne sera jamais possible d'en trouver une, valide à l'échelle mondiale. Nous pourrions nous lamenter mais il semble, au contraire, que ce soit la diversité qui augmente la créativité de l'être humain. Écrire sur l'érotisme n'est qu'une confrontation avec l'ambiguïté de notre propre nature. Comme le remarquait le poète polonais Czesław Miłosz, ce n'est pas de notre faute, mais nous serons

toujours partagés entre la contemplation désintéressée et l'appétit érotique inassouvi¹. Équilibrer les deux et les faire dialoguer, cela constitue un défi culturel et personnel à la fois.

Au cours des siècles et encore davantage à partir de la Renaissance italienne, les discours sur l'érotisme se sont multipliés, surtout dans le domaine de la médecine au XVIII^e siècle, quand le terme s'est lexicalisé. Cependant, c'est le domaine de l'art qui a voulu s'approprier ce territoire et, après les découvertes des dispositifs visuels de photographie et de cinématographie, l'érotisme semble avoir eu une nouvelle vie. Il en va de même pour le domaine littéraire où l'on commence à regrouper des œuvres choisies dans ce que l'on a appelé, à tort ou à raison, « la littérature érotique ». Quant à ce dernier terme, nous restons sur la réserve et à l'instar de Mario Vargas Llosa, nous estimons qu'« il n'y a pas de grande littérature érotique. Ce qu'il y a, c'est de l'érotisme dans les grandes œuvres littéraires »². L'érotisme dans la littérature possède, par conséquent, un caractère élitaire. Cependant, le critère qualitatif (la grandeur) reste relatif et la nouvelle littérature comparée propose une remise en question du palmarès de la littérature mondiale. C'est pourquoi il faut envisager une approche interdisciplinaire et plurilinguistique pour essayer de comprendre la carte de l'érotisme mondial. Pour cela, il faudrait engager des dizaines de spécialistes de tous les coins du monde.

Notre intention est plus modeste et nous voudrions nous concentrer sur les domaines érotiques français et polonais ; l'un est connu et l'autre méconnu, malgré leurs contacts multiples dans l'histoire culturelle. Cette situation biculturelle provoque des tensions : un regard curieux vers l'exotisme de l'autre, une envie d'imitation, le mépris d'une supériorité supposée d'une culture sur l'autre. En partant d'une recherche linguistique sur l'histoire de la notion d'érotisme, nous étudierons les décalages des périodisations qui ont influencé la forme du capital littéraire des deux pays en question. Dans la logique de la littérature mondiale, nous voulons remettre en valeur l'importance de la tradition

¹ Czesław Miłosz, « Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whiskey na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis » (Description honnête de soi-même avec un verre de whisky à l'aéroport, disons, de Minneapolis), *To*, Kraków, Znak, 2000, p. 23.

² « No hay gran literatura erótica, lo que hay es erotismo en grandes obras literarias », Mario Vargas Llosa, « Sin erotismo no hay gran literatura » (Sans érotisme, il n'y a pas de grande littérature), (*Babelia*) *El País*, 4 août 2001, p. 2-3.

de l'érotisme dans un pays mineur. Il s'agit d'un des grands tournants du début du XX^e siècle : le renversement de l'ordre sociopolitique et, en conséquence, la réhabilitation de la vie privée et du corps ont contribué de diverses manières au débat littéraire sur l'érotisme. Le thème devient, au fur à mesure, une mode, une vague qui inonde les discussions académiques ; des philosophes modernes, des critiques s'y intéressent avant même la culmination de la révolution sexuelle. Le galvaudage de la terminologie érotique, sa commercialisation et la place de la sexualité remettent en question le sens de l'écriture érotique. Dans ce contexte, nous voudrions étudier et comparer deux romans de cette époque, que nous trouvons d'une haute qualité artistique et dans lesquels l'érotisme joue un rôle primordial. *La Pornographie* de Witold Gombrowicz et *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues, s'inscrivent dans la réflexion critique que ces deux écrivains présentent en tant qu'essayistes. Nous examinerons les divergences et les convergences de leurs déclarations sur l'érotisme afin d'éclairer la lecture des deux œuvres choisies. Étant donnée la complexité du sujet, dans l'analyse, nous chercherons à décortiquer les textes suivant le même modèle. Nous examinerons comment l'érotisme des textes se construit de l'extérieur, de l'intérieur et aussi dans le transfert intertextuel ou dans la traduction. Nous nous concentrerons sur la dimension textuelle de l'érotisme, sans oublier le potentiel cinématographique des romans (les deux ont été adaptés au cinéma). Nous viserons à montrer que la dynamique de l'érotisme, offerte par les deux écrivains, modifie les postulats critiques de l'époque, mais anticipe également les discours à venir sur l'érotisme du XXI^e siècle.

Pour essayer de saisir l'énigme de l'érotisme, notre étude s'effectuera selon les étapes suivantes. Dans l'introduction, nous tenterons d'abord de présenter l'état actuel des recherches du comparatisme littéraire, ce qui nous permettra de légitimer notre approche et de circonscrire l'objet de notre étude dans le temps et dans l'espace culturel. Nous justifierons ainsi le fait d'avoir choisi André Pieyre de Mandiargues, Witold Gombrowicz et notre corpus d'œuvres. La présentation des limites de notre étude, des choix méthodologiques, des hypothèses principales et des objectifs facilitera au lecteur l'appréhension du contenu de la thèse. L'argumentation suivante se divisera en quatre parties. Dans la première, nous présenterons la problématique liée à la notion d'érotisme, ses

contrastes entre l'histoire littéraire et culturelle de la France et de la Pologne ainsi que ses enjeux critiques. Nous examinerons, dans un deuxième temps, les conceptions de l'érotisme, présentées par André Pieyre de Mandiargues et Witold Gombrowicz dans leurs textes critiques. Enfin, dans les troisième et quatrième parties, nous analyserons d'une façon détaillée deux romans : *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues et *La Pornographie* de Witold Gombrowicz. Nous adopterons d'abord une lecture à distance qui placera les romans choisis sur l'horizon de la production littéraire ; ensuite, nous examinerons la dimension spatio-temporelle de l'érotisme dans l'analyse du texte selon les points de vue narratif et descriptif. Enfin, nous confronterons nos deux lectures dans une conclusion comparative.

INTRODUCTION

Avant d'expliquer notre approche de l'érotisme d'une façon comparée, nous voudrions montrer comment la littérature comparée, en tant que discipline en crise, s'adapte à l'analyse du phénomène d'un érotisme à la fois international et national, littéraire et culturel, mondial et local, autrement dit comment elle convoque le même et le différent. L'incertitude de la discipline et les différences d'approche de celle-ci n'ont jamais réussi à décourager les historiens, les théoriciens et les critiques de la littérature de franchir les frontières linguistiques et culturelles. Avant de comparer, on a créé le concept de littérature nationale pour souligner la particularité d'une langue et d'une culture donnée. Hélas, le mot « nation » se tournait vite en « domi-nation » dans une espèce de jeux olympiques culturels guidés par les influences et les réceptions. Cette invention a été constamment critiquée et remise en cause jusqu'à ce qu'après deux siècles elle ait laissé la place à la littérature mondiale. Cependant, celle-ci a été de nouveau divisée en aires culturelles pour éviter la dispersion des comparaisons et la « disneyfication » de la littérature. Grâce aux études culturelles et à la traductologie, la littérature comparée cherche à commencer une nouvelle étape interdisciplinaire. Dans cette situation, nous trouvons à la fois les points de rencontre des cultures française et polonaise, vivement intéressées par la littérature comparée, mais aussi l'internationalisation du début du XX^e siècle, ainsi que les moyens pour incorporer la littérature dans l'art et vice-versa.

Si l'on veut englober le développement de la littérature comparée, on pourrait, d'une façon générale, distinguer trois étapes aux frontières approximatives¹. D'abord, le XIX^e siècle qui correspondrait à ses origines ; ensuite, la première moitié du XX^e siècle jusqu'à 1958 qui marquerait la période de l'internationalisation mais également de la crise de la discipline ; enfin, à partir des années 1960 jusqu'à la fin du XX^e siècle, les théories et les objets d'études se multiplient². Reste la période contemporaine. Il semble que l'interdisciplinarité (le rôle de la traductologie) et la perspective internationale des études comparatistes (la littérature mondiale) sont les deux postulats principaux. Désormais, les comparatistes doivent prendre ces deux facteurs en considération avant de concevoir une nouvelle théorie dans un territoire mondialisé et, à la fois, culturellement hétérogène. Si les circonstances historiques ont réellement changé, les théories elles-mêmes ne sont pas venues de nulle part et mettent à jour les concepts comparatistes du passé. Nous examinerons les idées les plus discutées de David Damrosch, Pascale Casanova, Gayatri Spivak, Franco Moretti, Susan Basnett et Emily Apter pour donner une vision synthétique du développement contemporain de la discipline. Enfin, nous donnerons notre vision pour légitimer l'étude comparatiste à la lumière de ses dernières métamorphoses.

Littérature mondiale

David Damrosch considère la littérature mondiale comme un mode de lecture³. Il s'agit d'avoir accès à des œuvres en langue originale ou en traduction, qui viennent enrichir le territoire culturel d'un pays donné. À l'instar des théories de la réception, Damrosch insiste sur une lecture lucide, qui prend en considération la circulation internationale mais également la particularité de chaque culture littéraire⁴. Aborder la littérature mondiale est donc un compromis semblable à celui d'un traducteur : il requiert à la fois une connaissance de la culture source d'un texte donné et la connaissance d'un nouveau contexte linguistique et culturel dans lequel il devra fonctionner. C'est pourquoi si

¹ Cf. *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature : From the European Enlightenment to the Global Present*, éd. David Damrosch, Natalie Melas et Mbongiseni Buthelezi, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2009.

² Voir ANNEXE I.

³ Cf. David Damrosch, *What is World Literature ?*, New York/Oxford, Princeton UP, 2003.

⁴ C'est pourquoi selon Damrosch, il est inévitable qu'il y ait autant de littératures mondiales que perspectives nationales sur le concept de littérature mondiale.

Damrosch est pour la circulation mondiale des textes en traduction, il invite en même temps les comparatistes à apprendre les langues et les cultures source des textes étudiés. Il le considère comme condition *sine qua non* sans laquelle un critique de la littérature mondiale sera condamné à un « écotourisme » littéraire. Dans la même ligne s'inscrit le cosmopolitisme⁵ proposé par Bruce Robbins⁶.

L'ouvrage de Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*⁷, offre une vision macro et micro-historique. La comparaison des territoires linguistiques et des études des cas (Kafka, Joyce et Faulkner) lui permet de percevoir un panorama mondial. À l'instar des travaux de Fernand Braudel⁸ et de Pierre Bourdieu, l'auteure analyse les mécanismes des relations internationales littéraires qui mènent à l'accumulation du capital politique, économique et littéraire. Casanova se propose de trouver un nouveau moyen (historique et littéraire à la fois) d'approcher les textes des auteurs défavorisés (comme Kafka). Conformément à l'interprétation marxiste, le panorama littéraire mondial selon Casanova est le résultat d'une lutte entre les dominants et les dominés, les grands et les petits, le centre et la périphérie. Casanova voit Paris, à partir du XVII^e siècle, comme la capitale historique de la République des lettres (aujourd'hui il y a plusieurs capitales littéraires, Londres et New York ou Barcelone sont les plus fortes). Elle puise dans les richesses de la périphérie et profite de l'inégalité et de la rivalité entre les littératures et les nations. Dans un esprit cosmopolite, la capitale accueille des écrivains touristes ou exilés, l'on y traduit des œuvres prohibées (par exemple, celle de Nabokov). De plus, la capitale sert à la formation

⁵ Les lieux des congrès de l'Association Internationales de littérature comparée dans la première décennie de ce siècle, témoignent implicitement de la préoccupation cosmopolite : Pretoria (2000), Hong Kong (2004), Rio de Janeiro (2007), Seul (2010).

⁶ Il y voit une possibilité de conciliation entre les tendances opposées de la mondialisation et de la localisation, suivant le terme anglais « glocal ». Dans son essai « Comparative cosmopolitanism », le critique défend le multiculturalisme introduit dans l'enseignement aux États-Unis et attaqué par la presse conservatrice américaine au début des années 1990. Selon Robbins, les critiques contemporains sont devenus *ipso facto* des cosmopolites. Le cosmopolitisme doit être considéré, non comme une totalité conçue à l'avance, mais comme une possibilité de plusieurs « monde », de plusieurs « cosmos » toujours en création. Il faut une capacité à établir des liens avec une pluralité de cultures comprises comme des unités distinctes. Robbins semble ne pas voir les dangers que porte cette méthode : une impossibilité d'aborder l'ensemble des cultures et un éclectisme dans le choix de l'objet de recherche sans critère prédéterminé. Cf. Bruce Robbins, « Comparative Cosmopolitanism », dans *The Princeton sourcebook in Comparative Literature : From the European Enlightenment to the Global Present, op. cit.*, p. 309-329.

⁷ Paris, Seuil, 1999.

⁸ Surtout sur ses concepts de centre et périphérie selon dans ses travaux sur l'économie mondiale et l'économie-monde.

des identités nationales suivant le modèle de la confrontation (par exemple, France-Allemagne, France-Angleterre). La dépendance de la littérature à la nation est à l'origine de l'inégalité entre les parties qui composent la zone mondiale littéraire⁹. La publication est toujours nationale ou bien nationalisée (à travers la traduction et la hiérarchie du monde littéraire qui modèlent la littérature). Dans cette logique, seuls les écrivains de la périphérie reconnaissent la domination¹⁰. Tout au long de la première partie du livre, l'on sent un fort accent sur la prédominance parisienne dans le monde de la littérature¹¹. Il y a une sorte de contradiction dans l'exposition de l'idée de République mondiale de lettres : d'un côté, l'auteure proclame son indépendance par rapport à l'histoire, à la politique et à l'économie nationales, mais de l'autre, elle montre la prédominance littéraire de Paris, établie grâce à une institutionnalisation et à une commercialisation locale¹². Cette thèse sur la séparation entre la littérature et la politique a fait l'objet d'une critique de la part d'Edward Saïd¹³.

Casanova propose, non une mondialisation (une idée dominante mondialement), mais une internationalisation (lutte des littératures) où chaque auteur apparaît au sein d'un territoire linguistique et hérite d'un passé littéraire national et international, d'une histoire nationale et internationale. Dépendant de

⁹ Casanova avance une thèse selon laquelle cette situation a commencé à changer à l'époque moderne. La zone littéraire mondiale devenait de plus en plus dépolitisée et indépendante, avec son histoire parallèle à l'histoire nationale. D'après Casanova, « J'accuse » d'Émile Zola (1898) a été un moment crucial de la rupture entre la littérature et la nation.

¹⁰ Nous ne comprenons pas l'interprétation selon laquelle Witold Gombrowicz condamnait sa propre littérature nationale en tant que « mineure ». Peut-être, s'agit-il d'une lecture trop superficielle d'un fragment cité de son *Journal*. Ce que nous comprenons de la lecture de ses pages, c'est la critique très sévère d'une manie d'une partie des intellectuels polonais qui consistait à énumérer des « grandeurs » nationales par rapport à la France, (selon la formule : nous avons notre Balzac polonais, notre Verlaine polonais, etc.). Nous croyons que Gombrowicz refusait cette bipolarité nationale, qui ne faisait que confirmer une infériorité et une sorte de victimisation de ceux qui la prônaient. Tout en restant conscient de la réalité d'économie et de politique littéraire, il proposait une indépendance de la littérature et une liberté de création tant en Pologne qu'en Argentine, sa deuxième patrie. Dans ce sens, l'on peut comprendre que Gombrowicz critiquait les opinions mégalomanes sur la littérature polonaise qui reniaient sa place la République mondiale des lettres.

¹¹ Il est au moins surprenant de ne pas voir le rôle de la littérature espagnole dans la création de la tradition de la tragédie classique française.

¹² Il suffit d'évoquer le rôle de l'Institut de France et des Académies dans la politique culturelle française pour voir que l'indépendance du monde littéraire n'est qu'une fiction.

¹³ Saïd y voit une contradiction et à l'instar de Théodore Adorno, il remarque que, dans la modernité et à un niveau très profond, l'esthétique et le social doivent rester séparés. Cependant il serait intéressant de commenter comment dans la période actuelle les écrivains sont impliqués dans la politique (le cas de Salman Rushdie et sa condamnation à mort pour avoir écrit *Les Versets Sataniques*). Cf. Edward Saïd, « The Public Role of Writers and Intellectuals », *The Nation*, 17 septembre 2001, disponible sur <http://tamilnation.co/ideology/said.htm>.

la façon de réagir à l'accès à la République Mondiale des Lettres, le critique peut classer l'œuvre d'un auteur selon différentes catégories, en se basant sur deux facteurs : la place occupée par sa littérature nationale dans la littérature mondiale et sa propre place au sein de la littérature nationale. Casanova ne voit que deux types de réaction : assimilation ou refus de la tradition nationale. D'après cette thèse, en simplifiant un peu, toute œuvre littéraire est une réaction à l'état de choses dans la République Mondiales de lettres. C'est dans ce sens que nous voudrions aborder l'érotisme : en tant que phénomène à la fois, mondial, national et individuel dans la production littéraire des auteurs en question.

La nouvelle méthode d'interprétation est une prolongation de la méthode historique. La comparatiste française s'est donnée la tâche titanesque de décrire l'ensemble des littératures. Beaucoup de ses analyses des mécanismes du monde éditorial, des traductions¹⁴, des politiques nationales¹⁵ sont pertinentes. La nouveauté de cette approche consiste à écrire une histoire des combats littéraires. Casanova dénonce l'illusion d'un espace littéraire mondial paisible, pur et harmonieux. Il y a néanmoins des problèmes de nature de vision et d'objectivité des critères¹⁶. Casanova part du présupposé que tout écrivain cherche le succès mondial. Si c'est vrai dans la majorité des cas, il n'y pas de critère objectif pour considérer ce phénomène comme une règle générale. Si l'on suit la logique économique, c'est plutôt chaque éditeur qui veut vendre plus de livres. C'est dans ce sens que les analyses montrent comment, de l'internationalisme littéraire, nous passons à la mondialisation commerciale. Peut-être qu'au lieu de parler d'une République (le terme implique une tradition politique déterminée) on devrait

¹⁴ Selon Casanova un grand nombre des polyglottes et des traducteurs facilitent la création d'un capital littéraire propre.

¹⁵ Nous pouvons évoquer le rôle nationalisant des prix littéraires dans les pays coloniaux ou la politique d'étiquetage des écrivains étrangers traduits pour augmenter les ventes. Ce serait par exemple le cas de Witold Gombrowicz étiqueté en France des années 1960 comme exilé du régime communiste.

¹⁶ Casanova énumère par exemple un tas de critères selon lesquels la France a été considéré comme le pays le plus littéraire du monde en 1973 : le nombre de lecteurs, presse, revues, maisons d'édition, collections, écrivains connus, institutions littéraires, académies, livres publiés par an, écrivains sur les billets de banque, nom de la rue, des places, taux d'alphabétisation, pourcentage bas d'intraduction (traduction des œuvres classiques étrangères), nombre de personnes parlant une langue donnée. L'ensemble de ces critères socio-culturels comme indice de « grandeur » de telle ou telle littérature semblent être au moins controversé, si l'on ne prend pas en considération les cas particuliers. Ce sont plutôt les indices de la place très importante de la culture et surtout de la littérature dans la politique et l'économie en France. De même, le critère de l'ancienneté d'une littérature (la continuité de la tradition littéraire) comme valeur de la « grandeur » d'une langue peut poser des problèmes (par exemple, la littérature grecque ou la littérature chinoise).

parler d'une fédération, où toutes les littératures combattent, mais restent interdépendantes et doivent parfois collaborer¹⁷.

Dans son livre *Dead of the discipline (La Mort de la discipline)*¹⁸ Gayatri Spivak jette un regard sur la littérature mondiale dans le contexte de la littérature comparée et sur la question de l'Université aux États-Unis. Conformément à ses ouvrages précédents, dans la lignée du post-colonialisme, Spivak dénonce la structure dominante de la littérature comparée traditionnelle, basée sur les langues nationales des anciens empires coloniaux : problème facile à résoudre pour les générations de comparatistes à venir, sans grands changements institutionnels nécessaires. Spivak explique les origines de cette situation : la création des chaires de littérature comparée aux États-Unis par des intellectuels européens qui échappaient aux totalitarismes en Europe et la création de centres d'études régionaux dans période de la Guerre Froide¹⁹. Spivak voit dans la politique nationale des États-Unis (hospitalité envers les européens et contrôle de régions diverses dans le monde) les sources des trois types principaux de l'enseignement de la littérature dans les Universités américaines : les départements des littératures nationales, les instituts régionaux (par exemple, études ibéro-américaines) et la littérature comparée. Dans son programme pour une nouvelle littérature comparée, Spivak propose de maintenir le modèle des instituts régionaux comme axes disciplinaires (champs d'études ou domaines) car cela permettrait de combiner le critère linguistique de la littérature comparée, l'importance du contexte historique propre aux littératures nationales mais également la flexibilité des études culturelles. De cette façon, après avoir adopté ce nouveau programme, on pourrait étudier la littérature mondiale d'une façon cohérente et dans un contexte approprié. Il semble que la proposition de Spivak cherche à concilier plusieurs programmes tout en gardant la spécificité de l'étude et de la lecture du texte (*close reading*) dans un groupe linguistique précis²⁰.

¹⁷ Nous voyons évoqués plusieurs projets régionaux : littérature balkaniques, littérature de la Caraïbe, ou même, concept de littérature européenne.

¹⁸ New York, Columbia UP, 2003.

¹⁹ Par exemple la chaire de littérature slave à l'Université de Berkeley présidé par Czesław Miłosz, poète polonais en exil aux États-Unis, (prix Nobel du 1980). Il était professeur de la littérature slave de 1961 à 1998.

²⁰ Ainsi, sans prendre en considération la nation, peut-on étudier la région des Caraïbes.

Si les trois propositions que nous venons de résumer abordent plus le côté théorique de la littérature mondiale, les travaux de Franco Moretti proposent une méthode plus concrète pour étudier la littérature. Contrairement aux postulats de Spivak et de Damrosch, Moretti propose une lecture à distance (*distant reading*). Il établit des hypothèses pour un nouveau fondement de la littérature comparée. À son avis, dans la littérature mondiale, il n'est pas question de tout lire (étant donné le nombre de textes publiés, ce qu'il appelle « le continent oublié de la littérature », c'est une tâche impossible à effectuer) mais c'est un problème à résoudre²¹. Dans ses ouvrages critiques²², le comparatiste italien s'inspire des travaux d'Immanuel Wallerstein²³ et s'inscrit dans une lignée semblable à celle de Pascale Casanova, avec un accent plus fort sur les facteurs économiques. Moretti propose une vision macro de la littérature où la technologie informatique permet d'accéder à des milliers de textes des époques précédentes²⁴. Il s'agit d'un complément à l'étude traditionnelle de la littérature. Grâce aux méthodes propres aux sciences économiques et sociales (des cartes, des diagrammes, des statistiques), il montre que la littérature mondiale (comme économie mondiale actuelle) est « une et inégale », divisée en centres, périphéries et semi-périphéries. À l'instar des théories darwinistes, Moretti remarque que les centres proposent les formes et les périphéries les contenus ; d'une façon plus concrète, Moretti offre l'exemple du roman périphérique qui utilise les personnages et la voix narrative locaux avec un sujet étranger²⁵. Finalement, dans ses analyses (tour à tour applaudies ou contestées), Moretti essaie d'expliquer la constitution de la littérature mondiale en utilisant deux métaphores : l'arbre et la vague. D'après le

²¹ C'était René Étiemble qui était le premier à s'en apercevoir, malgré tout l'enthousiasme qu'il a porté au développement de la littérature comparée en France.

²² Franco Moretti, *La Letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005 ; Franco Moretti, « Conjectures on World Literature », *New Left Review*, n° 1, janvier-février 2000, p. 64-81, <http://newleftreview.org/II/1/franco-moretti-conjectures-on-world-literature> ; Franco Moretti, *Distant Reading*, New York/London, Verso, 2013.

²³ Immanuel Wallerstein s'inspire à son tour des théories marxistes et des travaux de Fernand Braudel (de même que Pascale Casanova). Il crée le concept de « *world-system* » (système-monde) pour montrer l'interdépendance économique entre les pays riches et pauvres dans le monde globalisé.

²⁴ Moretti utilise les bases de données des textes pour montrer, par exemple, l'évolution de la longueur du titre dans le roman anglais entre 1740 et 1850.

²⁵ Moretti donne comme exemple la diffusion du naturalisme de Zola en Italie et au Brésil ; il constate que si la structure de la trame reste plus ou moins identique, le style change selon les traditions locales. Le critique est conscient qu'au niveau de l'analyse textuelle, la trame et le style sont souvent liées l'une à l'autre et il faut prendre cette ambiguïté en considération. C'est dans ce sens que nous voudrions approcher l'œuvre de Witold Gombrowicz et la comparer avec celle d'André Pieyre de Mandiargues.

comparatiste italien, les arbres représentent (à la manière des arbres généalogiques) le modèle vertical de la continuité et de l'alternance de la tradition littéraire, qui passe de l'uniformité à la diversité, un concept utilisé par toutes les littératures nationales²⁶. Les vagues, en revanche, expliquent le processus horizontal des réceptions, des contacts, des oppositions entre les littératures, qui mènent à une uniformité dominant la diversité initiale et, par conséquent, sont le propre de la littérature mondiale. Selon Moretti, les deux métaphores se complètent (dans le sens que l'arbre signifie l'attachement de la littérature à la tradition nationale tandis que la vague symbolise le flux du marché international littéraire) et permettent d'expliquer l'histoire littéraire d'une manière plus adéquate, surtout en ce qui concerne le cas des vagues qui font trembler les arbres dans la littérature, après le XVIII^e siècle²⁷. Le comparatiste italien propose d'étudier la littérature du passé avec des instruments historiques et la littérature du présent avec les méthodes actuelles. Moretti conclue à la manière d'André Breton : « Si la littérature comparée n'est pas cela, elle n'est rien »²⁸.

La littérature mondiale est un débat toujours ouvert. Comprise du point de vue cosmopolite et analysée par la critique majoritairement d'inspiration marxiste, elle ne cesse de faire partie d'un discours de plus en plus politique. La mondialisation du comparatisme pose plusieurs problèmes : le déracinement culturel des études comparatistes²⁹, l'abandon de l'approche philologique³⁰ et l'endoctrinement politisé sous-entendu³¹. C'est également le problème de la pratique de l'enseignement. Les comparatistes se posent la question de savoir comment construire des programmes et comment présenter un panorama aussi vaste que la littérature mondiale, dans un cadre de quelques heures de cours par semaine, pendant un semestre ou deux, sans tomber dans le dilettantisme. Si la

²⁶ Ici l'on voit la similitude avec la notion d'Ancienneté de la littérature proposée par Pascale Casanova.

²⁷ Moretti distingue deux types de la littérature mondiale : la première *Weltliteratur* constituée par des cultures locales diversifiées, explicable grâce au modèle de l'arbre et la deuxième *Weltliteratur* (que Moretti appelle le système mondial littéraire, unifiée par le marché international littéraire et qui doit être expliquée par l'analyse des systèmes-mondes (vagues).

²⁸ Pour un résumé français de son dernier ouvrage Cf. <http://contextes.revues.org/5870>

²⁹ La mise en garde lancé par Yves Chevrel à ce propos semble être pertinente : « Une « Waltdisneylittérature » entendue comme l'aboutissement d'un impérialisme culturel à l'échelle de la planète, n'est pas souhaitable ! ». Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, Paris, PUF, 2009, p. 61.

³⁰ L'imposition de *global English* dans les anthologies de la littérature mondiale fait perdre la valeur linguistique des œuvres recueillies.

³¹ La discipline suit le marché international plus que son objectif scientifique.

mondialisation de la littérature est un processus qui reflète d'autres problèmes planétaires aujourd'hui, nous croyons que les solutions restent locales. Il serait dommage de perdre de vue la diversité de la littérature. La littérature mondiale reste un paradigme à débattre.

La traductologie comme nouvel élan du comparatisme

Une réponse à cette nouvelle tendance à incorporer la littérature comparée dans la littérature mondiale est l'apparition de la traductologie, qui date des années 1970 (*Translation Studies*). Susan Bassnett prévoyait, déjà en 1993, l'incorporation de la littérature comparée par la traductologie. Au lieu du paradigme principal du comparatisme traditionnel (la lecture des textes dans les langues d'origines), l'on propose de réhabiliter la traduction. À la lumière de la théorie de la réception, des possibilités de lectures, il semble opportun de remettre en cause la valeur de la traduction. Si pendant des années, les comparatistes se sont penchés sur les influences entre la littérature et le courant, il n'y avait pas d'études précises sur les œuvres traduites (par exemple, les traductions à l'ère de Renaissance). Quelles cultures traduisent le plus ? Quels textes traduit-on ? Quels facteurs déterminent le nombre de traductions dans une culture donnée ? Quelles sont les failles de la traduction ? Ce sont des questions qui enrichissent et concrétisent les analyses de la littérature comparée. Pour ne pas nous éloigner trop du sujet, il suffit de remarquer comment les traductions des ouvrages critiques, ou leur manque, conditionnent la création de la pratique du comparatisme³². Dans les différentes étapes d'évolutions de la traductologie, on s'interroge sur le rôle des traductions dans les poly-systèmes ainsi que sur le statut du traducteur et finalement, l'on a proposé l'abandon du dogme sur la fidélité de la traduction pour tendre vers une interprétation et une réécriture. La nouvelle discipline avec sa théorie, sa méthodologie basée sur le comparatisme et l'histoire culturelle a été vue comme une remplaçante pour la littérature comparée³³. On arrive à franchir la bipolarité entre l'original et la traduction en donnant à celle-ci une autonomie et

³² Par exemple, les traductions françaises des formalistes russes ont donné la base de la formation de la critique structuraliste ou bien encore, le manque de traduction polonaise de l'ouvrage de Van Tieghem a rendu impossible sa réception. Voir ANNEXE I.

³³ Cf. Susan Bassnett et André Lefèvre, *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter, 1990.

une valeur enrichissant le texte du départ³⁴. La traduction est donc toujours entre les deux, une interzone. Selon Basnett, la vitalité de la traductologie réside dans son attachement au texte, au contexte culturel, à la pratique et à la théorie, à l'approche diachronique et synchronique et à son rôle dans le transfert interculturel. Basnett évoque le tournant traductologique *translational turn*³⁵ comme un renouvellement du comparatisme et de la traductologie : deux méthodes pour approcher l'étude des textes.

Emily Apter, à son tour, propose en 2006, une nouvelle littérature comparée fondée sur la traductologie. À l'instar Giorgio Agamben, la comparatiste propose de séparer la langue et la nation. Dans la lignée des travaux de Jacques Derrida et Kenneth Reinhard, Apter propose une nouvelle littérature comparée basée non sur la comparaison, mais sur un mode de lecture selon lequel : « les textes plutôt que d'être rassemblés dans les « familles » selon le degré de similitude et différence, forment des « voisinages » déterminés par une contiguïté accidentelle, une isolation généalogique et la rencontre éthique »³⁶. Ainsi :

avant que les textes puissent être comparés, l'un de ces textes doit être présenté comme voisin étrange de l'autre ; c'est une hypothèse d'une obligation critique, l'endettement, la secondarité qui n'a rien à voir avec l'influence, *Zeitgeist* ou le contexte culturel³⁷.

En ce qui concerne la littérature mondiale, si Apter accepte la mondialisation du canon littéraire et la mise en valeur du rôle des traductions dans l'échange international entre les cultures, elle s'oppose à certains postulats de la littérature mondiale. D'abord, elle prend ses réserves en ce qui concerne une équivalence entre les cultures et une promotion de certaines cultures littéraires en tant

³⁴ Une sorte de réincarnation du texte, l'anthropophagie, a été étudiée par le modernisme brésilien dans les années 1920. Il s'agissait d'une attitude de traduction de tradition littéraire européenne qui n'est ni une imitation ni un rejet, mais un acte de « cannibalisme » culturel qui permet d'augmenter la créativité.

³⁵ Susan Basnett, « From cultural turn to translational turn » in *World Literature in Theory*, éd. David Damrosch, West Sussex, Wiley Blackwell, 2014, p. 234-247.

³⁶ « [...] a mode of reading in which texts are not so much grouped into « families » defined by similarity and difference, as into « neighborhoods » determined by accidental contiguity, genealogical isolation, and ethical encounter ». Kenneth Reinhard, « Kant with Sade, Lacan with Levinas », *Modern Language Notes*, 110.4, 1995, p. 785. Traduction de l'auteur.

³⁷ « [...] before texts can be compared, one text must be articulated as the uncanny neighbor of the other ; this is an assumption of critical obligation, indebtedness, secondariness that has nothing to do with influence, *Zeitgeist*, or cultural context », Emily Apter, *The Translation Zone : A New Comparative Literature*, New Jersey/Woodstock, Princeton UP, 2006, p. 247. Traduction de l'auteur.

qu'« exotiques ». La comparatiste américaine propose une mise en garde et souligne l'importance de l'intraduisibilité dans tous les types d'étude comparatiste : non-traduction, mauvaise traduction ou incompatibilité. Elle donne comme exemple la périodisation des époques littéraires en Europe, qui ne reflète pas forcément la réalité mondiale. Apter utilise le terme grec « glossolalia » pour parler d'une reconnaissance d'une langue étrangère mais l'impossibilité de sa compréhension³⁸. La comparatiste américaine propose donc une pluralité de littératures et une littérature comparée qui interroge la traductibilité (*translatability*) et voit les limites des traductions et de la mondialisation. C'est un comparatisme contrastif.

Les nouvelles anciennes théories : unité vs. diversité

Le XXI^e siècle propose la nouvelle littérature comparée. Les débats sur les problèmes du comparatisme dans les dernières années semblent être en continuité avec ceux des siècles précédents. Nous avons affaire à une actualisation des idées de H. M. Posnett dans les travaux de Franco Moretti, de même que les postulats de Goethe et d'Hugo Meltzl trouvent un écho dans les ouvrages de Pascale Casanova ou de David Damrosch. Si l'objet d'étude comparatiste dans l'ère de la mondialisation est devenu cosmopolite et mondial, le débat est dominé par la critique marxiste qui divise le monde littéraire en centre et périphérie ou les dominants et les dominés. Curieusement, il semble que la discussion devienne de plus en plus politisée, pour une raison simple que nous avons évoquée au début de ce paragraphe et qui, malgré les différentes appellations au cours des années, tourne autour de deux notions-clés, l'unité et la diversité.

En ce qui concerne l'unité, il semble qu'en tant qu'objet d'étude du point de vue géopolitique, les comparatistes soient arrivées à la représenter par la littérature à l'échelle mondiale³⁹. De plus, il serait difficile de ne pas être d'accord avec la perspective qui permet finalement de fuir les tendances nationales (ou nationalistes ?) critiquées dès la naissance de la discipline. Si le point de vue ne semble plus poser question, la vision quelque peu utopiste de l'union littéraire crée un problème de base : qui écrira l'histoire de la littérature mondiale ? De ce

³⁸ Cf. Emily Apter, *Against World Literature : On the Politics of Untranslatability*, New York/London, Verso, 2013.

³⁹ L'Université d'Harvard a ouvert The Institut for World Literature (L'Institut de la littérature mondiale), <http://iwl.fas.harvard.edu>.

problème naissent d'autres : quel critère adopter pour une périodisation universelle des époques littéraires, étant donné une telle diversité ? Quelles œuvres choisir pour une anthologie⁴⁰ de la littérature mondiale ? La publication des résultats de cette tâche invraisemblable (effectuée par un groupe de chercheurs le plus grand possible) par n'importe quel pays du monde (USA, France, Nigéria, Brésil, Japon ou Nouvelle-Zélande) éveillera (le fait déjà) toujours des polémiques concernant la subjectivité de la perspective, la discrimination et l'exclusion⁴¹. Peut-être, un de ces problèmes relève-t-il du fait que l'analyse comparatiste, tout en étudiant les œuvres internationales, prend de plus en plus en considération les circonstances de production, de vente, de circulation et de réception. Pouvons-nous appliquer les critères mesurables de la puissance économique et politique à la littérature et à la valeur esthétique ? Il serait difficile de trouver une instance supranationale sans des implications politiques, économiques ou autres. Si l'anglais devient la langue internationale de la majorité des publications comparatistes, cet état peut provoquer des réactions contre le *global english*. Il semble que ce soit encore un problème non résolu. Toute tentative de diviser l'espace terrestre en morceaux provoque le problème de la frontière (la francophonie, le *Commonwealth*) ou bien du critère de division (Orient ou Occident, Europe Centrale ou Europe de l'Est, Amérique ou Amériques). Du point de vue conceptuel, la seule chose qui reste commune à tous les pays du monde est la frontière elle-même ; c'est pourquoi la plupart des recherches comparatistes actuelles exploite le champ sémantique de ce mot : seuil, borne, marge, confins, limites, contacts, lisière, etc. Une de ces frontières touche la traduction. La traductologie permet d'établir une nouvelle approche des échanges interculturels et des problèmes de la langue, liés à la nation. Cependant, même la traduction trouve ses limites et, comme le souligne Emily Apter, l'on ne peut pas nier ses défaillances et la diversité de ses pratiques.

⁴⁰ Cf. *Longman Anthology of World Literature* en 3 volumes publié en 2004, ou bien *Norton Anthology of World Literature* en 6 volumes publié en 2003.

⁴¹ Il suffit d'évoquer la critique peu favorable du livre de Gayatri Spivak *Dead of the discipline* par Didier Coste <http://www.fabula.org/revue/cr/449.php>, ou bien la réception plutôt négative des théories de la littérature mondiale en Amérique Latine, Cf. Guillermina de Ferrari, « Utopías Críticas : La Literatura mundial según América Latina », *1616 : Anuario de la Literatura Comparada*, n° 2, 2012, p. 15-32. Dans le monde francophone le débat sur la littérature mondiale est toujours peu visible. Cf. Sarah Al-Matary et Blaise Wilfert-Portal, « Comment écrire une histoire mondiale de la littérature ? », *Lectures* [En ligne], Les notes critiques, 2013, disponible sur <http://lectures.revues.org/12316>.

Ainsi, il semble que la diversité des langues et des cultures pose des problèmes au projet de la *World Literature*. La diversité des littératures étant l'état de choses primaire, cela a provoqué des échanges et des traductions. Celles-ci, plutôt que de produire une unité, ont renouvelé la diversité. Ainsi, si l'on joint les postulats de Franco Moretti (la métaphore de la vague) avec la nouvelle littérature comparée proposée par Emily Apter (voisinage des textes), peut-être pouvons-nous mieux comprendre la diversité culturelle, sans perdre de vue la perspective mondiale. C'est pourquoi, il semble que le rôle de la traduction soit de plus en plus grand dans les études comparatistes, de même que l'usage du modèle informatique englobant un nombre majeur de textes. La proposition controversée des *Area Studies* lancée par Spivak, avec toutes les limitations qu'elle impose pourrait se joindre à ces théories et constituer un autre facteur de compromis entre unité et diversité.

Quelle étude comparative ?

Nous estimons que la vraie réponse à la question « qu'est-ce que la littérature comparée » ne réside ni dans le profil du comparatiste ni dans l'objet ni dans la méthode, mais dans le but⁴². Il faut peut-être remonter à la mathématique et voir que l'exercice de la comparaison se trouve entre l'équation et l'inégalité (*tertium non datur*). Il peut avoir deux résultats : inégalité (supériorité, infériorité selon le point de vue) et égalité. La pratique montre que beaucoup d'études comparatistes questionnent *le statu quo* de ce système binaire : supériorité ou infériorité et égalité. On pourrait contredire cet argument en disant que c'est le but même de la littérature nationale, cependant la pratique montre que celle-ci consiste à créer un patrimoine commun (« une république nationale des lettres » pour paraphraser le titre de l'ouvrage de Pascale Casanova) plutôt que de questionner sa forme ou son existence. La littérature comparée dès ses origines interroge la littérature nationale en regardant d'autres littératures. Il en va de même en ce qui concerne tant les méthodes (utilisées dans les études comparées et

⁴² Adoptons le point de vue semblable à celui présenté par Haun Saussy dans Haun Saussy, « Exquisite Cadavers stitched from Fresh Nightmares » dans *Comparative Literature in an Age of Globalization*, New York, John Hopkins UP, 2006.

renouvelées, d'un congrès international de comparatistes à l'autre⁴³) que l'objet qui a dépassé largement le seul texte littéraire⁴⁴.

À l'instar d'Yves Chevrel, on pourrait conclure que la littérature comparée est le « refus d'un système clos, un refus d'une pensée unique [...] elle oblige à ne dédaigner aucun fait, surtout s'il contredit une idée reçue, à se méfier d'une évidence, surtout si elle s'accorde (trop) bien avec une idée reçue »⁴⁵. Les propositions de Chevrel semblent résumer la réflexion partagée par d'autres comparatistes français⁴⁶ et américains comme Haun Saussy. Ce dernier constate que :

la littérature comparée conteste la définition de la littérature (ainsi que les normes esthétiques, les définitions des genres, les modèles historiques littéraires et le reste) en proposant des exemples et des contre-exemples. Fondée dans l'ère des études historiques et nationales, la littérature n'est ni l'une ni l'autre⁴⁷.

Cependant, il ne faut pas croire qu'une telle démarche consiste à une mise en crise gratuite⁴⁸ ; Saussy précise que la littérature comparée dépend de la littérature nationale et que sans une préparation linguistique et connaissance des bases d'une culture donnée, le comparatiste ne saura ni approcher ni dépasser ses limites :

⁴³ Le dernier congrès de l'Association Internationale de la littérature comparée qui a eu lieu à Paris en 2013 avait pour thème : « Le comparatisme comme approche critique ». Cf. <http://icla-ailec-2013.paris-sorbonne.fr/index.php?lang=fr>. Il semble que désormais le mot « comparatisme » a remplacé celui de « la littérature comparée ».

⁴⁴ Surtout après la crise de 1958, les comparatistes proposent une sorte de politique d'inclusion du point de vue artistique, sociologique, géographique, linguistique, technologique et autre. Il suffit d'évoquer le deuxième bilan du comparatisme français publié en 2006 (*La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007 : bilan et perspectives*, éd. Anne Tomiche et Karl Zieger, Paris, PUV, 2007) dans lequel on dénombre trente-deux domaines comparatistes regroupés en cinq champs : « Transmissions et réceptions, Littérature et arts, Littérature et Idées, Théories littéraires et comparatisme, Aires culturelles/linguistiques et globalisation ». Cependant, on voit toujours une certaine survivance de l'historicisme, du darwinisme, du formalisme, du marxisme dans l'histoire du criticisme.

⁴⁵ Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, *op. cit.*, p. 123-124.

⁴⁶ Françoise Lavocat, « Le comparatisme comme herméneutique de défamiliarisation », disponible sur <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>.

⁴⁷ « Comparative literature contests the definition of literature (as well as aesthetic norms, genre definitions, literary-historical patterns, and the rest) by throwing examples and counterexamples at it. Founded in the era of national and historical scholarship, comparative literature is neither ». « Haun Saussy, « Exquisite Cadavers stitched from Fresh Nightmares », *Comparative Literature in an Age of Globalization*, *op. cit.*, p. 10-11. Traduction de l'auteur.

⁴⁸ Claire Joubert propose une mise en garde par rapport à la crise comme programme critique. Cf. Claire Joubert, « Le Comparatisme comme critique : littérature/s, culture/s, peuple/s », dans *Comparer l'étranger : enjeux du comparatisme en littérature*, dir. Émilienne Baneth-Nouaihetas et Claire Joubert, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 26-49.

notre tâche est, du point de vue administratif, la métadiscipline ou même la contrediscipline, fondée sur les traditions d'enseignement en langue et littérature nationales, inséparables d'elles mais différente dans son objectif⁴⁹.

Après des années de problèmes et de solutions, la littérature comparée reste plus ou moins fidèle à sa forme d'anti-discipline, sorte de « punk » des sciences humaines et sociales, réfractaire par nature. Elle a été contestée dès le début surtout sur le plan de l'objet (aléatoire), de la méthode (éclectique), de son sens même (les ouvrages d'érudition). Nous n'avons pas sans doute épuisé la complexité de ses changements, ce n'était pas notre but. Nous voudrions présenter la littérature comparée comme une discipline en perpétuelle définition et qui change d'une façon considérable l'image du reste des études littéraires⁵⁰. Son statut institutionnel libre ne cesse de lui causer des problèmes :

La littérature comparée est un espace de *liberté* : le seul lieu institutionnel où il est possible de circuler entre les siècles et les pays, de suivre le destin d'une œuvre de réécriture, en alliant la théorie de la réception à celle de l'influence dans la création littéraire ; de réfléchir sur l'acte de lecture moderne d'un texte ancien, à l'aune de la narratologie (littérature antique et théorie moderne) ; de ne pas arrêter l'étude d'une œuvre ou d'une question aux frontières territoriales ou linguistiques⁵¹.

Cette richesse a pourtant le défaut majeur de se trouver à la charnière de plusieurs disciplines, de voir sa recherche menée dans plusieurs pays aux traditions académiques variées⁵². Faire la recherche dans le domaine de la littérature comparée risque d'être dangereux à cause de sa liberté⁵³.

Nous croyons que le nombre des crises et des discussions autour de la littérature comparée n'est pas la marque de sa faiblesse, mais tout au contraire,

⁴⁹ « Ours is, in administrative terms, a meta discipline or even a counterdiscipline, founded on the traditions of learning in national languages and literatures, inseparable from the but distinct from the in its purposes ». Haun Saussy, « Exquisite Cadavers stitched from Fresh Nightmares », *Comparative Literature in an Age of Globalization*, *op. cit.*, p. 10-11. Traduction de l'auteur.

⁵⁰ Ce sont les départements des littératures nationales qui adoptent désormais les pratiques comparatistes, des synthèses à travers les époques, la mythocritique, les rapprochements de plusieurs auteurs, etc.

⁵¹ Brigitte Bercoff, « Pratiques de la comparaison dans quelques départements de Lettres en France », dans *Comparer l'étranger : enjeux du comparatisme en littérature*, *op. cit.*, p. 82-83.

⁵² *Ibidem*. « [...] inventant une démarche à propos d'un objet déjà circonscrit, ou inventant un objet par un rapprochement inédit, on se trouve institutionnellement dans une impasse : sans directeur de recherche qui puisse, dans la discipline d'origine, sortir de sa spécialité. La pratique de la LGC est donc d'emblée une transgression des frontières institutionnelles. À ce titre, elle implique une prise de risque, scientifique d'une part, institutionnelle de l'autre ».

⁵³ On pourrait dire à l'instar de Zygmunt Bauman, que c'est une discipline de la « postmodernité liquide », dont la pratique cherche son équilibre entre la liberté et la sécurité : plus de liberté c'est moins de sécurité et vice-versa.

celle de sa vivacité et de sa richesse. Dans la perspective internationale et compte tenu de la vitesse de changement du XXI^e siècle (le rôle de plus en plus important d'Internet et du format numérique), la littérature comparée doit toujours renouveler ses méthodes, trouver de nouveaux objets pour capter la créativité de la production culturelle qui réside dans sa diversité.

Après avoir problématisé l'état de la littérature comparée nous voudrions appliquer ses découvertes à l'étude de l'érotisme dans la perspective littéraire et culturelle à la fois. L'approche comparatiste détermine le choix des auteurs et de leurs œuvres. En nous appuyant sur le principe de l'interdisciplinarité, nous choisissons les concepts comparatistes afin de mieux cerner l'objet de notre étude, la période, ainsi que le contexte. Les inventions de la critique et de la théorie littéraires (intertextualité, narratologie, thématologie), les études culturelles (histoires des idées) ainsi que les théories nouvelles sur le centre et la périphérie (Casanova), les vagues dans la littérature mondiales (Moretti), l'étude d'un champ géoculturel binational (Spivak) et le concept de l'intraduisibilité (Apter) nous serviront de base pour établir les hypothèses de notre étude.

Érotisme comparé

Dans la présente partie nous voudrions justifier le corpus de notre étude comparée ainsi qu'expliquer notre méthodologie et les hypothèses de notre travail. Comme nous venons de montrer, le comparatisme consiste, avant tout, à questionner la culture, dans un dialogue entre l'unité et la diversité de l'activité humaine. Dans un contexte européen, vers la fin du XVIII^e siècle, Charles de Villers, un des pionniers du comparatisme français, s'est intéressé à la littérature et la philosophie allemandes. Frappé par leur richesse, Villers a décidé de traduire en français les ouvrages d'Emmanuel Kant. Cependant, ce n'est pas parce qu'il en était le traducteur que nous voudrions l'évoquer ici. En lisant la poésie allemande, il a constaté une différence notable avec ce qu'il avait lu en France jusqu'alors. Il analyse cette diversité dans un essai publié en 1806, intitulé : « Sur la manière essentiellement différente dont les Poètes français et les allemands traitent l'Amour »⁵⁴.

⁵⁴ Karl Reinhard, *Polyanthea*, 1806 et *Le Conservateur*, Amsterdam, décembre 1807.

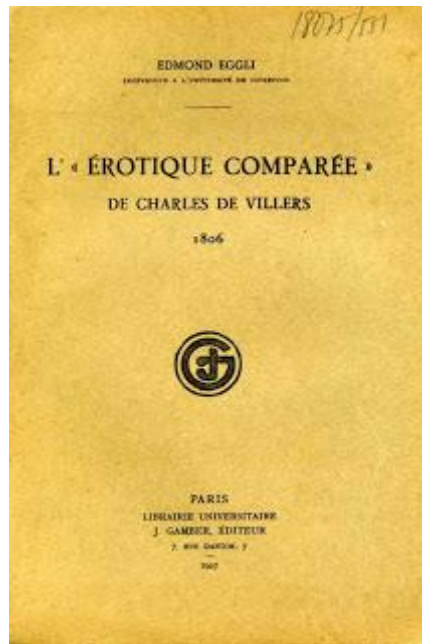


Fig. 1 La couverture de l'édition du 1927, Paris, J. Gamber, intitulée *L'«Érotique comparée»* de Charles de Villers (1806)

Malgré le côté sensuel de l'amour étudié dans la littérature française, l'auteur a préféré donner un titre moins évocateur et éviter le mot « érotisme ». Dans ce texte (publié à nouveau en 1926 avec le nouveau titre « Érotique comparée » comme une thèse de doctorat d'Edmond Egli), Villers prend comme objet d'étude la poésie amoureuse et son traitement dans deux pays différents. En conclusion, le critique français fait l'éloge de la supériorité de la poésie allemande en condamnant la poésie érotique française, en se basant sur des critères assez arbitraires⁵⁵. Étant donné le développement des études comparatistes, nous savons qu'une approche subjective comme celle-ci a été largement critiquée tout au long du XIX^e siècle. Cependant, l'objet d'étude lui-même semble être particulièrement

⁵⁵ « L'amour, chez le poète érotique français, est presque toujours suppliant, occupé de demandes et de prières passionnées, de plaintes, de tourments, ou de désirs. Quand il a atteint son but, il ne chante plus guère et semble n'avoir plus rien à dire. - Le poète érotique allemand est, en général, moins occupé de suppliques; il chante l'amour, heureux ou malheureux, il peint un sentiment dont il paraît rempli ; ce sentiment porte son but en lui-même ; et aimer est déjà en soi une chose si noble, qu'elle absorbe toute l'âme du poète. Ce que le Français tire en lumière, et dont il fait son étoffe principale, l'autre le laisse dans les ténèbres d'où il ne devrait jamais sortir », « Le langage érotique de la poésie française est borné, fade et matériel. Ce sont toujours des flammes, des charmes, des ardeurs, des langueurs, des yeux vainqueurs, des traits, des attraites, des blessures, des soupirs, des désirs, des plaisirs, les grâces, les ris, les jeux et autres babioles. Le poète érotique allemand intéresse à son amour la nature sensible et le monde invisible; l'harmonie des sphères, le firmament, la terre, les eaux, tous les êtres animés célèbrent avec lui la solennité de son sentiment. C'est surtout en lui-même qu'il trouve une richesse de nuances, une source inépuisable d'affections délicates, vagues, mystiques ». Nous citons d'après Edmond Egli, *L'«Érotique comparée»* de Charles de Villers (1806), Paris, J. Gamber, 1927, p. 172, 182-183.

intéressant pour une étude comparée. C'est en quelque sorte le travail pionnier du comparatisme littéraire consacré à la littérature et à l'érotisme.

Le mot tire son origine de la langue grecque et plus précisément de la mythologie. Il est l'un des premiers thèmes de la littérature comparée. Le terme « érotisme » dans le contexte littéraire a été lexicalisé plus ou moins en même temps que « la littérature comparée », vers la fin du XVIII^e siècle⁵⁶. Ceci ne veut pas dire que « l'érotisme » non lexicalisé n'existait pas. Tout comme le fait comparatiste, l'érotisme existait dans la littérature depuis toujours. De même que la littérature comparée, l'érotisme change sa définition et sa forme au cours des siècles, suivant la mentalité locale. Finalement, c'est au XX^e siècle que le débat sur l'érotisme et sur la littérature comparée s'est intensifié et a produit des débats et des crises. La littérature comparée, en tant que discipline, interroge la littérature et la culture pour devenir aujourd'hui une littérature à l'échelle mondiale en tentant d'englober sa diversité. Nous confrontons la littérature avec la mythologie, la religion, l'anthropologie, l'imaginaire, les arts, la philosophie, la psychanalyse, l'esthétique, la sociologie, la géographie et tant d'autres. Ces mêmes disciplines peuvent être comparées à l'érotisme. Mais il semble qu'après les années de la révolution sexuelle, l'érotisme laisse la place à la sexualité⁵⁷ et à la pornographie⁵⁸.

Il y a beaucoup de définitions de l'érotisme que nous allons aborder et problématiser dans la première partie de notre étude. Pour l'instant, pour expliquer la pertinence d'une étude comparative évoquons celle de Mario Vargas Llosa qui considérait l'érotisme comme « la désanimalisation de l'amour physique, sa conversion, dans le temps et grâce au progrès de la liberté et l'influence de la culture sur la vie privée »⁵⁹. Si la sexualité est un trait que l'être humain partage avec les autres animaux, l'érotisme se place du côté de l'artificiel, de la représentation de la pensée humaine. L'érotisme n'est pas dans le corps mais dans ce qui se passe entre les deux corps physiques ou imaginaires. C'est toujours

⁵⁶ Voir, Alexandra Pion, *Stendhal et l'érotisme romantique*, Rennes, PUR, 2010.

⁵⁷ La sexualité devient l'objet d'étude de l'anthropologie, de la sociologie, de la médecine, des études féministes.

⁵⁸ Il a paru même une revue spécialisée dans l'étude de la pornographie *Porn Studies*, l'édition de l'année 2014 disponible sur <http://www.tandfonline.com/loi/rprn20#.U4W8sSiWmOw>.

⁵⁹ « la desanimalización del amor físico, su conversión, a lo largo del tiempo y gracias al progreso de la libertad y la influencia de la cultura en la vida privada », Mario Vargas Llosa, *La Civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 29. La traduction de l'auteur.

une interaction. Le corps tout seul n'exprime rien ; c'est l'imagination qui lui attribue un sens érotique. L'érotisme fonctionne par conséquent dans un entre-deux et aborde un phénomène à la fois personnel et universel. Ses différentes manifestations culturelles témoignent d'une diversité de perspectives, d'une interdisciplinarité et d'une métadisciplinarité qui peuvent gagner à faire l'objet d'une étude comparée. La possibilité unique d'aborder une problématique croisée, de changer de siècles et de pays, donne à l'étude comparée de l'érotisme une ampleur certaine. Prenons un exemple d'une étude devenue presque un classique de la littérature comparée : le *Dictionnaire de Don Juan*⁶⁰. Si l'étude historique (transmission et réception) a dominé longtemps la recherche comparatiste, il a fallu attendre le renouveau des années 1970 et 1980 pour que de la psychanalyse et la critique féministe s'intéressent davantage à la sexualité de l'auteur. Cependant, ce type de recherche découvre seulement un côté de l'érotisme dans la littérature et peut s'inscrire dans le cadre de la littérature nationale⁶¹. Il n'y a que la nouvelle littérature comparée qui cherche à concilier le regard à distance et une analyse des contrastes culturels. Une telle perspective comparatiste permet de voir les différences dans les conceptions de l'érotisme dans un contexte plus grand, de construire des synthèses qui dépassent les frontières nationales et d'établir des analyses interculturelles. Grâce à l'étude comparée nous pouvons joindre l'approche historique et l'approche formelle, comme thèse et antithèse et arriver à un savoir nouveau. Ainsi, à l'instar d'une des premières études comparatistes en France, nous proposons la continuation (ou bien une mise à jour) de cette approche qui semble toujours être un domaine non exploité de la littérature comparée⁶².

Temps

À l'instar des premières méthodologies comparatistes, nous voudrions comparer l'érotisme dans une période et un espace déterminé. Ce devrait être une période de différence, d'inégalité et de crise. Nous choisissons la période du XX^e

⁶⁰ *Dictionnaire de Don Juan*, éd. Pierre Brunel, Paris, Laffont, 1999.

⁶¹ Par exemple : « L'érotisme symbolique de Pierre Louÿs : étude d'Aphrodite », thèse de doctorat, Marie-Thérèse Courtial, 1973. Dans le catalogue Sudoc et Abes, sur 78 thèses portant sur l'érotisme, il n'y a qu'une dizaine adoptant l'approche comparatiste, la plupart d'elles soutenues dans les vingt dernières années.

⁶² Ce sont plutôt les départements du *Gender Studies* ou *Queer Studies* qui proposent les théories concernant l'identité sexuelle ainsi que les études comparatistes de la littérature et de l'érotisme littéraire.

siècle, qui va de la fin de la Première Guerre Mondiale jusqu'à la fin des années 1960. Ce sont les années qui préparent l'arrivée de la révolution sexuelle dans les pays occidentaux. Il s'agit de plusieurs facteurs à l'échelle mondiale qui ont influencé tant la littérature que l'érotisme. Tout d'abord, du point de vue politique, les grandes révolutions et les conflits militaires ont changé la carte mondiale et ont vu naître beaucoup de pays nouveaux. Comme nous le suggère l'étude de la traductologie, l'essor des nouveaux pays et la période de traduction plus intensifiée changent souvent le centre d'intérêt des écrivains. L'essor du cosmopolitisme, vu également dans l'internationalisation de la littérature comparée, change le panorama littéraire (par exemple, en Pologne il y a un élan de la littérature française en traduction dans les années 1920). Du point de vue social, l'échec de la forme traditionnelle de la famille provoque des changements au sein de la vie privée. L'on passe progressivement du mariage comme contrat au mariage d'amour, l'on change sa façon de s'habiller, l'on réhabilite le corps et le souci de l'apparence physique⁶³. Du point de vue économique, la décennie des années 1920 (« les années folles ») la croissance économique est allée de pair, comme le montre Pascale Casanova⁶⁴, avec l'accumulation du capital culturel et littéraire. Du point de vue littéraire, il s'agit surtout du nombre de publication, de traduction et de l'apparition des avant-gardes. Bien évidemment, les mêmes phénomènes n'ont pas eu les mêmes conséquences partout, c'est pourquoi, même si l'on considère tous ces facteurs, il faut encore déterminer un espace précis pour pouvoir établir un dialogue interculturel nécessaire dans une étude comparée.

Espace

Ce serait un truisme de dire que tout pays peut posséder sa littérature, de même que sa conception de l'érotisme et les manifestations de celui-ci dans d'autres arts. Dans la « République mondiale des lettres », il y a toujours eu des combats en ce qui concerne la primauté en matière d'érotisme dans la littérature. Afin de pouvoir rester dans la même aire culturelle, nous limitons notre perspective aux littératures de langues européennes. Si, à l'instar des études de Franco Moretti, l'on adopte le critère quantitatif, il s'avère qu'au sein de la

⁶³ D'après, *Histoire de la vie privée*, « De la Première Guerre mondiale à nos jours », dir. Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Seuil, 1999, vol. 5.

⁶⁴ *La République Mondiales des Lettres*, op. cit.

littérature mondiale, la France est un cas exceptionnel⁶⁵. Un récent ouvrage comparatiste intitulé *Encyclopedia of Erotic Literature*⁶⁶ confirme cette exception en dénombrant comme le plus grand nombre l'ensemble des textes français écrits à partir du Moyen Âge jusqu'au XX^e siècle. Les autres langues européennes qui abondent de textes littéraires érotiques sont l'anglais, l'espagnol et l'italien. Le russe, l'allemand et les langues de l'antiquité complètent le panorama européen. Le cas le plus frappant dans cette situation est la différence énorme entre deux pays voisins comme la France et l'Allemagne. Peut-être l'étude de Charles de Villiers n'était-elle pas privée de sens ? Le groupe des langues de l'Est de l'Europe n'est représenté que par six auteurs, dont, pour la Pologne, un seul, Witold Gombrowicz. Le choix de cet écrivain polonais (parmi tous les autres écrivains polonais) est d'autant plus frappant qu'il n'a jamais décrit dans son œuvre un seul coït. Il est pourtant l'auteur d'un roman, *La Pornographie*, publié à Paris en 1962 et son apparition dans une anthologie mondiale devrait avoir quelque motivation. En France, ce même roman est catalogué dans l'ouvrage anthologique, *Érotique du merveilleux*⁶⁷, dans une partie de la bibliographie générale intitulée de façon énigmatique « textes d'écrivains sur l'éros », à côté d'ouvrages de Georges Bataille, Maurice Blanchot, André Breton, Pierre Klossowski, Henry Miller et d'autres. Un nouveau paradoxe est son omission dans les uniques ouvrages critiques sur l'érotisme polonais⁶⁸. Ce roman a été bien reçu dans le milieu d'émigration polonaise à Paris et prohibé en Pologne jusqu'à 1986. La popularité de cet auteur a contribué à lui attribuer le Prix International des Éditeurs pour son roman suivant *Cosmos* en 1967. La même année, un autre écrivain, français, André Pieyre de Mandiargues écrit un article dans lequel il loue Gombrowicz comme « l'un des plus purs réfractaires de notre époque ». L'auteur français, lui-

⁶⁵ Cf. Jean-Jacques Pauvert, *L'Amour à la française, ou l'Exception étrange*, Paris, Éditions du Rocher, 1997.

⁶⁶ Éd. Gaëtan Brutolle et John Phillips, New York/London, Routledge, 2006. L'ouvrage qui recense des travaux de presque 300 critiques sur un ensemble de 1600 pages est l'une des anthologies universelles les plus complexes. Il suit la tendance actuelle de la littérature mondiale.

⁶⁷ Marcel Spada, *Érotique du merveilleux : fictions brèves de la langue française au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1983.

⁶⁸ Andrzej Banach, *Les « enfers » domaine polonais*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Bibliothèque internationale d'érotologie », n° 17, 1966 ; Andrzej Banach, *Erotyzm po polsku*, Warszawa, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1974 ; La « Bibliothèque internationale d'érotologie » était un projet dirigé par Giuseppe Lo Duca et publié par l'éditeur français Jean-Jacques Pauvert dans les années 1958-1968. Composé de 25 volumes, il se proposait comme une encyclopédie de l'érotisme des pays choisis.

même couronné par le Prix Goncourt pour son roman *La Marge* la même année, admire l'esprit contestataire de l'écrivain polonais. Peut-être, était-ce le même esprit que Pieyre de Mandiargues cherchait lui-même ?

Frappé par cette inégalité du panorama de la littérature érotique, selon laquelle la littérature des pays de l'Europe Occidentale (et avant tout, la France) domine (toujours en termes quantitatifs) l'Europe de l'Est, nous voudrions limiter notre recherche à cet espace, de prime abord, bipolaire : d'un côté, du point de vue diachronique, la France, avec une abondante littérature érotique ; d'un autre côté, la Pologne avec l'absence supposée de l'érotisme littéraire mais avec des cas exceptionnels d'un point de vue synchronique⁶⁹. Par conséquent, notre étude s'inscrit dans un domaine franco-polonais d'étude littéraire comparatiste, un champ de plus en plus exploré, avec une longue tradition culturelle qui date du début de la littérature comparée⁷⁰.

Auteurs

La situation privilégiée de la France à la fin de la Première Guerre mondiale, la libéralisation de la censure et les publications d'œuvres connues et prohibées dans d'autres pays (*Fleurs du mal* en 1917, *Ulysse* en 1922) font de la France un centre d'échanges culturels. Les années de l'après-guerre ont vu se développer une lutte progressive contre la censure rétablie, qui allait disparaître vers les années 1970. Avec cette la libéralisation, l'effet scandaleux semble être privé de sens et les écrivains doivent chercher une autre façon d'écrire. Au sein des publications de livres érotiques, qui devenaient de plus en plus fréquentes et répétaient le même schéma, il apparaît pour la première fois une vision critique de l'érotisme présentée par Georges Bataille en 1957 dans son livre *L'Érotisme*. « L'érotisme est le problème des problèmes »⁷¹. Cette théorisation problématique de l'érotisme sera suivie par les travaux de Michel Foucault, Pierre Klossowski, Gilles Deleuze et Roland Barthes. Du point de vue historique, à l'époque, il s'agissait d'un élargissement considérable, sur toutes les sphères de l'activité humaine. Les sciences humaines, à ce moment-là, essayaient de prendre en compte tous les faits sociaux : le contrôle de la société, la santé, le travail et de

⁶⁹ Voir l'essor du « roman sexuel » dans les années 1920 en Pologne dont il sera question dans la première partie.

⁷⁰ Voir ANNEXE I.

⁷¹ Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 277.

même l'érotisme, considéré comme une question fondamentale pour l'humanité. La popularisation de l'érotisme dans la littérature, dans les médias et dans le cinéma, pourrait être considérée comme la victoire de ceux qui s'y intéressaient. En même temps, tout en considérant le rayonnement de la culture française à cette époque, on pourrait s'attendre à une imposition du modèle de l'érotisme français aux autres littératures. Il y a donc un contexte théorique à cette époque, conçue en France, mais qui a dépassé les limites nationales et offre un élément de la comparaison.

Cependant, parmi les écrivains intéressés par la théorie et par la pratique littéraire de l'érotisme, il y avait des cas exceptionnels. Nous avons considéré opportun de confronter deux écrivains, provenant de deux cultures différentes, qui, à travers leurs œuvres entrent dans le débat sur l'érotisme, proposent leurs propres visions et leur application à la pratique de l'écriture. Suivant l'exemple du contraste dans l'anthologie de la littérature érotique mondiale, nous voudrions étudier le cas de Witold Gombrowicz (la périphérie de l'érotisme) et celui d'André Pieyre de Mandiargues (le centre de l'érotisme). Le rapprochement n'est pas basé seulement sur l'article élogieux⁷² de Mandiargues à propos de l'œuvre de Gombrowicz (un rapport de fait proche de l'étude historique), mais sur l'attitude critique de Mandiargues et de Gombrowicz par rapport à la littérature et à l'érotisme. Dans ce sens, la confrontation avec le débat critique de l'époque (surtout la théorie de la transgression et le lien entre l'érotisme et la mort de Georges Bataille) nous semble adéquate pour montrer les divergences et les convergences entre ces deux types d'érotisme. D'une manière plus précise, dans le passage de la théorie à la pratique de l'écriture, nous voudrions montrer comment les notions centrales des deux écrivains (l'immaturation pour Gombrowicz et l'incertitude pour Mandiargues) convergent. Mandiargues comme Gombrowicz, malgré leurs divergences, semblent être, à notre avis, les derniers écrivains contemporains à défendre l'érotisme esthétique dans la littérature.

Ce choix qui, à première vue, peut sembler aléatoire, n'est pas privé de motivations comparatistes. L'état de recherche sur les auteurs en question n'abonde pas en études comparées. L'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues,

⁷² Nous allons aborder ce texte dans l'interlude de la deuxième partie de notre étude.

jusqu'à présent, n'a pas fait l'objet d'une étude comparée⁷³, quant à Witold Gombrowicz, ce n'est que récemment que l'on a découvert le potentiel comparatiste de son œuvre⁷⁴. C'est pourquoi, nous voudrions étudier une problématique croisée et une comparaison à plusieurs niveaux pour proposer un apport à ce champ d'études comparatistes.

Afin d'expliquer notre approche, nous allons nous servir des théories de Franco Moretti et de Pascale Casanova évoquées précédemment. Tout d'abord, il faut considérer que, dans une perspective historique, les deux écrivains appartiennent à deux aires culturelles différentes mais voisines, la culture romane et la culture slave étant séparées par la culture germanique. Comme personne ne l'ignore, chaque culture développe ses propres langues et littérature d'une façon autonome, à la façon d'un arbre généalogique. Cependant, cette théorie ne prend pas en considération le cas d'un arbre déraciné. Il s'avère que des écrivains, même s'ils continuent d'appartenir à une tradition littéraire et à écrire dans leur langue natale, adoptent une position « rebelle » (comme le nomme Casanova) par rapport à leur culture d'appartenance ou à la culture qui s'impose dans un moment déterminé. Ils essaient de recréer leur propre identité en tant qu'écrivain. Une étude de leurs textes au sein de la littérature nationale ne permet pas de voir leur production dans un contexte interculturel et se limite à une inscription dans un courant littéraire donné.

À cette situation de départ, il faut ajouter une inégalité dans la production du capital littéraire entre la France et la Pologne dans la période 1918-1968, causée par des événements politiques et économiques. L'établissement du régime communiste en Pologne après 1945, la prohibition de la publication des œuvres de Gombrowicz jusqu'à 1986 et son exil en Argentine, changent d'une manière considérable sa position dans la littérature nationale. Cependant, selon les théories de la traductologie, nous savons que l'œuvre en traduction permet de franchir des obstacles politiques. C'est pourquoi, au lieu de considérer Gombrowicz comme

⁷³ Sur les dix-sept thèses de doctorat consacrées à André Pieyre de Mandiargues, soutenues en France, il n'y aucune étude comparée et la majorité des ouvrages critiques publiés a une forme monographique.

⁷⁴ Piotr Rosol, « Histoire de la séduction du sujet dans l'œuvre de Witold Gombrowicz et Jean Genet », thèse du doctorat, Université Paris-Sorbonne/Université de Varsovie, 2013. L'ouvrage se base sur l'étude psychanalytique des biographies des auteurs en question. D'autres travaux comparatistes portent sur l'expérience de l'exile (Joseph Conrad, Milan Kundera) ou une stylistique (Gogol, Dostoïevski, Nabokov, Woolf ou Pirandello).

auteur français, polonais ou argentin⁷⁵, nous allons nous concentrer sur le texte lui-même tout en gardant les cas d'intraduisibilité. Quant à la France, le cas d'André Pieyre de Mandiargues comme écrivain fasciné par l'érotisme semble montrer que la place de l'érotisme de la littérature française détermine les choix artistiques de l'auteur en question et, tantôt lui impose des limites, tantôt lui offre des avantages.

Dans une perspective plus lointaine, les changements de mentalité et une certaine mode pour l'érotisme à l'époque ont eu plutôt un caractère de vague (dans le sens que lui donne Moretti), de même que les mouvements de l'avant-garde, que Mandiargues et Gombrowicz côtoyaient, sans y appartenir. En étudiant les textes littéraires, nous voudrions montrer que cette différence de circonstances ne doit pas forcément aboutir à des différences de résultats. Malgré leurs différences culturelles et linguistiques, les œuvres de Mandiargues et de Gombrowicz ont été publiées en France dans la même période, celle du débat sur l'érotisme. En 1967, Mandiargues et Gombrowicz étaient deux écrivains connus en France. C'est dans ce contexte que nous voudrions comparer leurs deux conceptions de l'érotisme littéraire.

Finalement, nous reconnaissons la valeur primordiale que les deux auteurs portaient au texte littéraire. C'est pourquoi nous proposons la lecture croisée de deux types de textes pour essayer de saisir comment les deux conceptions d'érotisme et leurs applications dans les romans choisis peuvent converger.

Textes

Dans le choix des textes du corpus, nous avons adopté deux critères : l'état de la recherche et la pertinence par rapport à notre étude. Nous choisissons deux types de textes : d'un côté la prose critique, d'un autre côté, la prose narrative. Ce choix nous permet d'établir un autre niveau de comparaison dans l'analyse textuelle.

⁷⁵ C'est une tendance nouvelle de considérer Gombrowicz comme auteur périphérique du panorama littéraire argentin. Cf. *Latin American Writers on Gay and Lesbian themes : a bio critical sourcebook*, éd. David William Foster, Westport, Greenwood Press, 1994, p. 174-178, *Índice de escritores latinoamericanos*, éd. Jorge Luis Gusils, UNAM, Mexico, 2002, p. 150 ; *Itinerarios del teatro latinoamericano*, éd. Osvaldo Pelletieri, Buenos Aires, Galerna, 2000, p. 273-280.

Tout d'abord, nous avons choisi, pour chacun des auteurs, des essais dans lesquels ils commentent l'érotisme et son rapport avec la littérature. Les deux écrivains participaient chacun à une revue littéraire de grande importance dans leurs pays et chacune de ces revues était établie à Paris. Pour Mandiargues, c'était la *Nouvelle Revue Française*, pour Gombrowicz - *Kultura*. Les articles publiés périodiquement dans ces revues ont abouti à des publications séparées, que l'on peut considérer comme un réservoir critique de l'auteur : la série de *Belvédère* pour Mandiargues et *le Journal* pour Gombrowicz. Nous complétons ce choix par des articles épars, des entretiens inédits, des textes méconnus, publiés dans des journaux ou des revues, où la question de l'érotisme est abordée. Ces textes nous permettent d'analyser la plume critique qui a joué un rôle important dans l'ensemble de l'œuvre de Mandiargues et de Gombrowicz. Les deux écrivains sentent un intérêt particulier pour la question de l'érotisme.

En ce qui concerne la prose narrative, comme le montre la pratique de délimitation du corpus dans les études comparées où l'on étudie une notion, l'on préfère « une réflexion théorique suivie de son illustration dans diverses œuvres, chacune étudiée pour elle-même »⁷⁶. En effet, il s'agit davantage de choix de textes (dont nombre varient selon le sujet choisi) plutôt que d'auteurs⁷⁷. Le même critère de sélection est préféré par les anthologies de la littérature érotique⁷⁸. Le choix d'un texte ne signifie pas la négligence des autres textes du même auteur. Tout au contraire, la connaissance d'autres œuvres permet de voir les intertextes de l'écrivain en question et les changements de style. Cependant le choix d'une œuvre complète pose des problèmes du point de vue de la compatibilité (tant générique qu'historique) ; il présuppose une unité de style⁷⁹ et de thèmes (tant qualitative que quantitative) et risque de tomber dans la catégorie de la

⁷⁶ Brigitte Bercoff, « Pratiques de la comparaison dans quelques départements de Lettres en France », *Comparer l'étranger, op. cit.*, p. 85.

⁷⁷ Par exemple, P. Zard : « Formes baroques au théâtre » : Calderon, *La Vie est un songe*, Shakespeare, *Hamlet*, Corneille, *L'Illusion comique* ou bien « Métafiction et érotisme dans trois romans contemporains : *A Sport and a Pastime* de James Salter, *Teorema* de Pier Paolo Pasolini et *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin ».

⁷⁸ Par exemple, Pascal Pia, *Dictionnaire des œuvres érotiques* [1989], Paris, Laffont, 2001.

⁷⁹ Si l'on veut croire à la parole de l'écrivain, il semble que Mandiargues ne voyait pas la même continuité en disant : « [...] d'un récit à un autre récit, [...] je suis certain que ce n'est pas le même homme, en moi, qui travaille, et que ma façon de narrer s'est transformée profondément [...] En réalité, je crois que j'ai toujours varié et que j'ai varierai sans cesse tout en me conservant dans le profond, dans le pur et dans l'essentiel. », André Pieyre de Mandiargues, « Miroir du roman », *Troisième belvédère*, Paris, Gallimard, 1971, p. 356-357.

juxtaposition⁸⁰. Nous croyons que ce type d'étude (monographie sur un auteur) est plus adéquat pour des auteurs que l'on vient de découvrir. Étant donné l'état de la recherche sur l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues et sur celle de Witold Gombrowicz (la plupart des études sont des monographies), nous trouvons opportun d'étudier une œuvre d'une manière plus détaillée au lieu de faire une autre monographie. Enfin, en choisissant un texte plutôt qu'un ensemble nous voudrions également montrer que l'érotisme n'est pas la seule préoccupation des écrivains en question et que notre étude ne prétend pas à clôturer le débat sur le sujet.

Le choix de *La Marge* est un apport aux études mandiarquiennes en tant qu'édition critique. C'est d'ailleurs l'œuvre à laquelle Mandiargues a consacré le plus de temps dans toute sa vie. S'agit-il de son *Opus magnum* ? Il serait difficile de répondre car il n'y a pas de critère objectif pour le dire. C'est un ouvrage unique et typique à la fois, ce que nous chercherons de montrer dans notre analyse. Dans l'ensemble de l'œuvre mandiarquienne, *La Marge* semble être un échantillon des autres types d'écriture qu'il développera au cours de sa carrière littéraire (poésie, nouvelles⁸¹, récit, essais, théâtre, traduction, scénario). Notre choix tient également à l'année de publication (1967), ce qui nous permettra de rester dans la même limite temporelle.

En ce qui concerne l'œuvre de Witold Gombrowicz, il nous a semblé que *La Pornographie* est son roman le plus exemplaire pour sa vision de l'érotisme. Sa publication en 1960 (en polonais) et en 1962 (en français) le rend contemporain de celle de *La Marge*. C'est également un roman très lié à ses livres antérieurs (surtout à *Ferdydurke* et à *Bakakai*) et à ses textes critiques traitant de l'érotisme (par exemple à *Notre drame érotique*). Nous pouvons profiter de la publication récente du journal privé⁸² de Gombrowicz en Pologne pour mettre en lumière les nouveaux faits concernant la publication et l'écriture de *La Pornographie* et contribuer ainsi aux études comparatistes sur l'écrivain polonais et à l'édition critique du roman.

⁸⁰ On peut penser aux grandes synthèses comparatistes de la première moitié du XX^e siècle, dans lesquelles on cherchait une idée principale pour une monographie sur un auteur.

⁸¹ *La Marge* était, dans le projet, une nouvelle.

⁸² *Kronos*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013. Le livre, tenu en secret pendant 44 ans, a provoqué un grand intérêt pour les lecteurs polonais. Le livre s'est vendu à plus de 200 000 exemplaires.

Un autre critère de choix est notre hypothèse sur la similitude de structure argumentative dans les deux romans. Gombrowicz comme Mandiargues, en parlant de leur technique d'écrivain, utilise la métaphore du songe ou du rêve. Dans le cas de Mandiargues, comme le montrent ses critiques, ce serait surtout l'influence de son rapprochement avec le groupe surréaliste, ainsi que ses propres préférences techniques⁸³. De même, Gombrowicz, en décrivant sa technique d'écriture, la rapproche de celle d'un songe⁸⁴. C'est dans ce sens que la structure argumentative de *La Pornographie* et de *La Marge* ressemble à celle qu'Enrique Vila-Matas définissait comme étant le propre de Vladimir Nabokov, c'est-à-dire celle où :

le protagoniste qui voyage permet que la destruction prenne le pouvoir sur lui, son choix met en marche un mécanisme qui produira la fin de l'histoire. La nostalgie d'un lieu s'enrichit seulement en tant que rêve, mais sa réalisation signifie la mort⁸⁵.

Dans les deux romans, nous avons également un motif précis de l'érotisme, le mariage. Nous voudrions examiner comment les deux écrivains déconstruisent cette structure. Le rapport entre les textes est égalitaire et non fonctionnel. C'est pourquoi il s'agit d'une confrontation de concepts et de modes d'application dans le texte et non d'une influence ou d'une réécriture.

⁸³ En effet, Mandiargues constate : « " Écrire un livre, c'est, en quelque façon, le relire ", dit Salvador Elizondo, un jeune romancier mexicain dont assurément on parlera. Ce jugement, auquel je souscris en principe, me semble probant surtout dans le cas du roman, qui se présente au narrateur, selon mon expérience, comme un film et comme un songe. Du premier, le film, il a le déroulement fragmentaire, les interruptions, les sautes de temps et de lieu, les répétitions ; cependant il possède la curieuse présence intemporelle du rêve, car pour l'auteur, un roman en train d'être écrit porte avec lui sa dernière ligne, et sa mort est inscrite dans son commencement même si quelque obstacle imprévu l'empêche de faire un long parcours », André Pieyre de Mandiargues, « Miroir du roman », *Troisième belvédère, op. cit.*, p. 358.

⁸⁴ « Aux personnes qu'intéresserait ma technique d'écrivain, je livre la recette suivante : Pénétrez dans la sphère du songe. Puis mettez-vous à rédiger la première histoire qui vous passe par la tête, et écrivez-en une vingtaine de pages. Relisez-la. Sur ces vingt pages, il y aura peut-être une scène, deux ou trois phrases, une métaphore qui vous paraîtront excitantes. Alors vous récrirez le tout de nouveau, veillant à ce que ces éléments excitants deviennent votre trame – écrivez cela sans tenir compte de la réalité, en tâchant de satisfaire aux seuls besoins de votre imagination. », Witold Gombrowicz, *Journal tome I 1953-1958*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 175.

⁸⁵ « [...] el protagonista que viaja permite que se apodere de él la destrucción y que eso ponga en marcha el mecanismo que desencadenará el final de la historia. Y es que la nostalgia de un lugar sólo enriquece mientras se conserva como nostalgia, pero su recuperación significa la muerte. », Enrique Vila-Matas, « En seis horas y cuarto: Witold Gombrowicz », disponible sur : <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/en-seis-horas-y-cuarto-witold-gombrowicz-1904-1969>. Traducción de l'auteur.

Limites de l'étude

Dans l'étude littéraire sur l'érotisme, il y a toujours le danger de lire la composante érotique de l'œuvre d'un écrivain à travers sa vie sexuelle. Nous avons décidé de ne pas suivre ce chemin pour diverses raisons. D'abord, nous croyons qu'une telle superstition biographique appauvrit la valeur esthétique des œuvres étudiées et remet en question la créativité des auteurs en question. Pour autant, cela ne veut pas dire que nous trouvons toutes les informations biographiques inutiles pour notre démonstration⁸⁶. De plus, les études de types psychanalytiques ont été déjà effectuées⁸⁷ et cela ne nous semble pas pouvoir contribuer à ce champ de recherche. Enfin, la conception de l'érotisme, telle que nous voudrions l'analyser dans les textes critiques de Gombrowicz et de Mandiargues, est strictement liée à la littérature et au processus d'écriture.

De même, l'étude de l'érotisme dans la perspective non-comparatiste n'a pas été abondante et se limite aux études psychanalytiques. Dans le cas d'André Pieyre de Mandiargues, deux études analysent toute l'œuvre narrative de l'auteur dans la visée jungienne (« Metaphysical eroticism in the narrative prose of André Pieyre de Mandiargues » Susan Campanini) ou dans l'analyse psychanalytique (« L'érotisme métaphysique d'André Pieyre de Mandiargues », Jean-Claude Ferré). La première étude monographique propose un choix d'œuvres, en attribuant, *a priori*, au reste des textes, le manque de changement de style, ce qui laisse une impression d'hypothèse sans vérification. La deuxième étude, présente une large sélection d'œuvres, groupées dans les catégories thématiques (par exemple, l'érotisme extrême, l'érotisme de l'underground), sans que l'on en comprenne le critère. De même, le rapprochement entre la peinture métaphysique et l'érotisme, présenté dans l'introduction, ne trouve pas son application dans

⁸⁶ Jusqu'à présent, il n'y pas de biographie complète publiée ni sur Mandiargues ni sur Gombrowicz. Mais il existe plusieurs livres de correspondances et des recueils de témoignages d'amis.

⁸⁷ Pour Mandiargues : Nicolas Koreicho, « Un concept psychanalytique à l'origine d'une œuvre littéraire : le narcissisme comme principe d'engendrement textuel dans les romans d'André Pieyre de Mandiargues », thèse du doctorat, Paris 7, 1997 ; Jean-Claude Ferré, « L'Érotisme métaphysique d'André Pieyre de Mandiargues », thèse du doctorat, Université de Nantes, 2004 ; Susan Campanini, « Metaphysical eroticism in the narrative prose of André Pieyre de Mandiargues », thèse du doctorat, Université Illinois 1975 ; David J. Bond, *Fiction of André Pieyre de Mandiargues*, New York, Syracuse UP, 1982 ; Pour Gombrowicz, Hanjo Berressem, *Lines of desire, Reading Gombrowicz with Lacan*, Illinois, Northwester UP, 1998, Olaf Kuhl, *Gęba Erosa : Tajemnice stylu Gombrowicza*, Kraków, Universitas, 2005 ; German Leopoldo García, *Gombrowicz : el estilo y la heráldica*, Buenos Aires, Atuel, 1992.

l'analyse des œuvres⁸⁸. De plus, l'auteur, fasciné par la personnalité d'André Pieyre de Mandiargues, propose des sources de l'érotisme peu conventionnelles : « le vaste front, large, très haut, bombé et peu différencié, révèle l'importance de l'imagination, du rêve et des fantasmes, colorés de sadisme et de perversité par l'analité que traduit la finesse des récepteurs »⁸⁹. En ce qui concerne Witold Gombrowicz, le problème principal avec l'analyse de son œuvre est l'auteur lui-même. Gombrowicz se croyait premier exégète de ses livres, il les commentait dans son *Journal*, sa correspondance, ses préfaces, etc. De plus, il répétait que l'œuvre et sa vie étaient la même chose. Cette insistance a causé une situation paradoxale dans laquelle la plupart des études critiques sur l'œuvre de Gombrowicz se basent sur son autocommentaire et sa biographie. Or, la publication récente de son journal intime *Kronos* (2013), semble rompre avec cette corrélation d'une manière assez nette. C'est pourquoi, quant à la vie sexuelle d'André Pieyre de Mandiargues et de Witold Gombrowicz, qui était sans doute très riche en événements, nous essayerons de résister à la tentation d'y puiser des réponses pour laisser ce travail aux biographes.

Il y a une autre limitation que nous nous posons : celle du genre, le roman. Nous voudrions dépasser la notion purement générique du roman. Le choix de ce genre déclenche toujours un débat sur la typologie du roman. De quel roman s'agit-il ? Est-ce un roman surréaliste, un Nouveau Roman, un roman sentimental, un roman métaphysique⁹⁰, un roman de province, un roman policier ? Nous pourrions multiplier les noms, il est possible que, selon telle ou telle perspective, chacune de ces propositions pourrait être acceptable. Cependant, il semble que ni Mandiargues ni Gombrowicz, n'aient beaucoup tenu à la catégorie du genre. Les deux livres, au moment de leur publication, portent la mention « roman » sur la page de titre. Nous adoptons ce critère purement normatif et éditorial pour nous concentrer davantage sur la forme que Gombrowicz et Mandiargues donnent à

⁸⁸ S'agit-il d'une acception péjorative de l'adjectif « métaphysique », (d'après le dictionnaire Le Nouveau Petit Robert) compris comme tel : « qui présente l'incertitude, l'obscurité attribuée à la métaphysique » ?

⁸⁹ Jean-Claude Ferré, « L'Érotisme métaphysique d'André Pieyre de Mandiargues », *op. cit.*, p. 270.

⁹⁰ Dans la préface à *La Pornographie*, Gombrowicz se moque des lecteurs en disant qu'il avait écrit « un roman sensuellement métaphysique. Quelle honte ! », Witold Gombrowicz, préface à *La Pornographie*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006.

l'érotisme. Dans notre étude, nous analysons comment le roman devient un laboratoire d'écriture et non comment il est un genre.

En ce qui concerne le choix de la langue française, c'est une contrainte technique. Les œuvres de Mandiargues n'étant pas traduites en langue polonaise, il serait difficile de trouver une langue de confrontation. De plus, la traduction française de *La Pornographie* a été corrigée par Gombrowicz lui-même, ce qui lui donne un statut plus élevé par rapport aux autres versions. La traduction offre également la possibilité d'une confrontation linguistique. Nous allons donc utiliser les textes de Gombrowicz, disponibles en traduction française, et les confronter à la version polonaise quand nous le trouverons pertinent.

Méthodes

Nous voudrions diviser la suite de notre étude en quatre parties. La première consiste en une problématisation de la notion d'érotisme du point de vue étymologique, culturel et historique. Elle cherche ensuite à montrer les différences culturelles entre l'érotisme français et l'érotisme polonais pour enfin confronter les enjeux critiques de l'érotisme développés par la critique française. Après cette partie contextuelle, dans la deuxième partie, nous essayerons de montrer quelle est la conception de l'érotisme de chacun des écrivains d'après un choix d'essais, d'entretiens et d'autres textes peu connus. Cette partie nous permet de confronter les conceptions de l'érotisme par rapport au contexte historique. Finalement, dans la troisième et la quatrième partie, nous voudrions vérifier si les conceptions de l'érotisme s'appliquent à la pratique de l'écriture à travers l'analyse textuelle des deux romans et pour essayer d'établir une conclusion qui présente une synthèse générale.

En ce qui concerne notre méthodologie, nous voudrions combiner l'approche historique, analytique et synthétique. Il y a donc trois niveaux de comparaison, du général au particulier. Afin de contextualiser notre analyse comparative, nous allons aborder l'histoire culturelle d'une façon diachronique et synchronique. Nous utiliserons d'une manière indirecte l'étude thématologique, étant donné que l'érotisme est le thème principal de notre recherche. Quant à l'analyse des textes critiques, nous procéderons suivant une approche génétique et comparatiste qui nous permet de montrer l'évolution du concept d'érotisme.

Finalement, dans l'analyse des romans, nous proposons une double approche. D'un côté, au niveau textuel, nous adoptons une lecture narratologique et intertextuelle, avec des éléments d'étude culturelle et stylistique selon laquelle l'érotisme se déconstruit dans l'identité à travers le temps, l'espace et le personnage en interaction. Sur un niveau extratextuel, nous essayerons d'analyser également l'histoire du livre, les états du texte (lorsque c'est possible) et les éléments des paratextes, en raison desquels la réception de l'érotisme du livre change dans le temps.

Nous nous basons sur les textes de notre corpus dans la langue originale et dans la traduction. En ce qui concerne la bibliographie critique, nous utilisons les textes inédits, les manuscrits, les articles de presses disponibles dans la langue française, polonaise, espagnole, anglaise et italienne ainsi que d'autres éléments d'apport documentaire, accumulés au cours de notre recherche : enregistrements sonores, enregistrements vidéos, correspondances, archives, dossiers de presses, photos et entretiens.

Hypothèses

Nous supposons que Mandiargues et Gombrowicz traitent l'érotisme dans la littérature comme une contestation. Les deux écrivains voient dans l'érotisme un élément indispensable et excitant de la littérature, une source d'inspiration, mais également un danger. Par conséquent, l'érotisme comme seul objet de l'œuvre, même si c'est une contestation, ne peut pas produire une œuvre de qualité. Il lui faut donner une forme esthétique. Leur écriture de l'érotisme est une écriture comparée. Cela est perceptible surtout dans le langage et dans l'usage de techniques d'écriture différentes, qui concerne le temps, l'espace et les interactions entre les personnages.

Si les deux écrivains puisent dans la tradition culturelle européenne, nous nous voudrions imposer comme limite du sujet, que cette tradition n'est pas la même. Elle dépend de la traduction, de la mentalité et de la politique. C'est là que nous supposons qu'il peut y avoir un intérêt à la confrontation de l'histoire culturelle des deux pays et montrer quels sont les éléments que les écrivains contestent dans leurs textes critiques. L'analyse du roman nous servira à montrer

que cette distinction n'est pas tellement nette au niveau du texte. L'usage des éléments dramatiques et ludiques influence l'approche littéraire de l'érotisme.

Nous voudrions montrer comment la conception de l'érotisme, qui se dégage des textes critiques des écrivains en question, au lieu d'élucider une définition, problématise l'érotisme, selon le contexte dans lequel il est présenté. Ces déclarations ne sont pas privées de quelques préjugés sur la nationalité, ce qui change la conception de l'érotisme. De plus, ces positions s'inscrivent, à notre avis, dans le débat critique de l'époque sur la notion d'érotisme. C'est donc une approche culturelle mais également une création de l'image de l'écrivain par lui-même que nous chercherons à étudier.

Nous croyons que, contrairement à leurs conceptions critiques, l'érotisme, dans les romans de nos auteurs, plutôt que d'accentuer l'antagonisme fort des deux sexes opposés tend à montrer la présence d'éléments féminins et masculins tant chez les femmes que chez les hommes. Il ne s'agit pas de l'aspect biologique, mais plutôt de faits psychologiques ou même culturels. Ainsi, la pratique de l'écriture narrative se détache de l'écriture critique de l'érotisme. La lecture comparée des romans nous permettra de déterminer si ce type d'érotisme n'anticipe pas les théories postérieures.

Si la place de l'érotisme dans l'histoire de la littérature nationale détermine implicitement le type d'érotisme choisi par les écrivains, cela est visible surtout au niveau de l'espace présenté dans les romans. Nous supposons, à l'instar d'une théorie de la littérature mondiale, que cette situation impose une limite que les écrivains cherchent à surmonter et que ce sont les écrivains de la supposée périphérie qui portent le plus d'innovation.

Finalement, au niveau de l'écriture, malgré leurs différences, le goût pour l'onirisme et un certain rapprochement avec le courant surréaliste nous permettent de montrer comment convergent les idées principales (selon les écrivains eux-mêmes) de l'œuvre entière de Gombrowicz (l'immaturation) et de celle de Mandiargues (l'incertitude).

Objectifs

Notre intérêt principal est d'interroger les conceptions critiques d'André Pieyre de Mandiargues et de Witold Gombrowicz et en les confrontant dans le

contexte interculturel, afin de déterminer comment l'on peut lire l'érotisme dans les romans choisis. Tout en gardant l'autonomie de l'œuvre littéraire, nous voudrions montrer les sources possibles d'un érotisme littéraire polonais. Loin de pouvoir explorer tous les champs de l'érotisme dans la littérature, nous voudrions encourager d'autres recherches dans l'érotisme comparé au sein de la littérature européenne et mondiale. Enfin, au vu de la disparition de l'érotisme de la littérature contemporaine et de l'essor de la pornographie exhibitionniste dans certains best-sellers, nous voudrions insister sur la valeur artistique que l'érotisme peut atteindre dans la littérature.

PREMIÈRE PARTIE DE L'EROTISME

Dans cette partie nous voudrions présenter les différences qui existent dans la compréhension de l'érotisme. Dans un premier temps, la rencontre avec la notion est étymologique. Elle explique les différences culturelles et la difficulté d'appréhension d'un mot utilisé par la religion, la science et l'art. Dans un deuxième temps, l'histoire des rapports entre deux cultures, la française et la polonaise, montre des décalages et des cas d'interférences par rapport au traitement du thème de l'érotisme. Dans le contexte d'une comparaison franco-polonaise, entre la tradition littéraire nationale de Pieyre de Mandiargues et de Gombrowicz, nous voudrions mettre davantage l'accent sur cette dernière, car elle est beaucoup moins connue. Dans un dernier temps, nous voudrions présenter les principaux enjeux critiques de l'érotisme à l'époque de la rédaction et de la publication des deux romans étudiés. Il s'agit de montrer comment ces deux écrivains, à travers leurs œuvres, entrent en discussion autour de notions comme la transgression, *ars erotica*, le plaisir du texte ou *pornologos*.

I Histoire de la notion

Comment définir l'érotisme au XXI^e siècle ? Il semble que, derrière l'érotisme que nous connaissons aujourd'hui, il y ait un long parcours étymologique. Malgré les efforts des spécialistes, le débat n'est pas clos et, à la lumière des derniers ouvrages¹ comparatistes dans le domaine de la traductologie, nous comprenons la complexité du sujet. Or, personne n'ignore que, pour une notion donnée, le passage d'une langue à l'autre modifie son sens d'origine. Par ailleurs, un terme peut être appliqué à une discipline différente d'une origine à l'autre. Étant données les limites de notre approche, nous voudrions apporter quelques précisions sur la provenance et la formation du mot. En nous basant sur les sources écrites, nous chercherons à définir l'origine de l'érotisme. Nous voudrions surtout tenir compte des différences entre l'accueil de certaines notions par les langues romanes et les langues slaves : la commodité de traduction donne parfois des résultats assez vagues. Nous proposons un parcours en deux étapes, du grec *ἔρως* au latin *eroticus* et de l'érotique à l'érotisme.

I.1 Éros ou erôs, *Ερωτικός* ou *eroticus*

Le mot *ἔρως*² est un nom propre d'origine grecque³. Aujourd'hui, il existe sous la même forme dans la plupart des langues européennes⁴. Dans le monde de

¹ *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, dir. Barbara Cassin, Paris, Le Seuil/Le Robert, 2004.

² L'orthographe grecque fait controverse. Au début, l'on écrivait en capitales, donc il n'était pas possible de faire la distinction graphique du nom propre. L'ordre des lettres reste *epsilon*, *rhô*, *omicron*, *sigma*. Le mot sans majuscule *ἔρως* signifie « amour, désir ». Dans un autre contexte, le même mot signifie « la laine ». Il existait également un nom commun (écrit avec Omega *ἔρωσ*) ; il semble que, dans cette version, il s'explique par « amour » en français moderne. Cf. *A Greek-English Lexicon*, dir. Henry George Liddell et Robert Scott, Oxford, Clarendon Press, 1996.

³ « Élément fondamental du cosmos dans les mythes cosmogoniques grecs. Engendré du chaos primitif, il représente la force attractive qui assure la cohésion de l'univers et la reproduction des espèces. Il passa plus tard pour la divinité de l'Amour, fils d'Aphrodite et d'Arès, et frère d'*Antéros* (l'amour réciproque), et fut généralement représenté comme un enfant ailé qui blesse les cœurs de ses flèches. La littérature et l'art ont repris souvent ses intrigues et son idylle avec

l'Antiquité grecque, il faut distinguer au moins trois types de provenance et nuancer la graphie changeante dans l'alphabet grec.

La première source, chronologique, est la cosmogonie avec Éros protogène⁵. Selon la *Théogonie* d'Hésiode⁶, le monde a été créé à partir de quatre principes⁷, Khaos (la déchirure), Gaia (La Terre), Tartaros (Les Ténèbres) et, enfin, Éros. Seul ce dernier est suivi d'une courte description : « [...] Erôs, le plus beau d'entre les Dieux Immortels, qui rompt les forces, et qui, de tous les Dieux et de tous les hommes, dompte l'intelligence et la sagesse dans leur poitrine »⁸. Eros est décrit par ses épithètes : le plus beau *kallistos*, parmi les dieux immortels *athanatoisi theoisi*, qui peut relâcher les membres *lysomelis* (*lysis*⁹ - desserrement, *melos* - membres) et dominer *damnatai* la pensée *noon* et la volonté *epiphrona boulen*, de toutes les divinités et de tous les hommes. Éros cosmogonique est tout beau, universel et tout-puissant (il contrôle le corps, la pensée et la volonté). Il apparaît comme un intermédiaire entre la déchirure et la création, en agissant sur les divinités et les êtres humains. Il s'agit d'une force primaire, d'une source d'harmonie dynamique, ce qui ne détermine pas pour autant son caractère amoureux et son désir, qu'il soit positif ou négatif¹⁰. Ce qui est souligné est son caractère à la fois dynamique et esthétique. Il n'est pas personnifié et n'a pas de filiation. Sa deuxième apparition, dans le même texte, se produit au moment de la naissance d'Aphrodite, une jeune fille née des parties génitales d'Ouranos, jetées dans la mer. Cela peut être interprété comme une autre fonction d'Éros :

Psyché ». « Éros » dans *Le Petit Robert 2: dictionnaire universel des noms propres alphabétique et analogique*, éd. Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 593.

⁴ *Eros* en polonais, en italien, en anglais, en espagnol.

⁵ Cf. Fabienne Blaise, « Figures d'Eros », *Uranie*, n° 8, 1998, p. 51-62.

⁶ VIII^e siècle avant J.-C.

⁷ Dans le poème d'Hésiode, plutôt que chronologique ou généalogique, cet ordre est donné comme logique.

⁸ Hésiode, *Théogonie*, trad. de Lecomte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1869, p. 7. Cette version semble rendre davantage le sens littéral du texte grec ; nous présentons sa translittération « *Eros, hos kallistos en athanatoisi theoisi, lusimelês, pantôn de theôn pantôn t'anthrôpôn damnatai en stêthessi noon kai epiphrona boulen* ». Cf. Hésiode, *Théogonie*, le texte en alphabet grec est disponible sur <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0020.tlg001.perseus-grc1:1-28>. Les traductions françaises de la *Théogonie* diffèrent les unes des autres et s'éloignent parfois du sens grec surtout en ce qui concerne la dernière partie (l'intelligence et la sagesse) souvent traduite comme (le cœur et la pensée).

⁹ Comme le verbe *lyser* en français, relâcher, desserrer,

¹⁰ Hésiode utilise un autre mot *ἰμείρω* (*imero*) pour parler du désir éprouvé par Ouranos envers Gaia. Sophocle utilisera ce terme dans *Œdipe*.

Erôs l'accompagnait, et le bel Iméros la suivait, à peine née, tandis qu'elle se rendait à l'Assemblée des Dieux. Et, dès l'origine, elle eut cet honneur de présider, par le choix de la Moire, parmi les hommes et les Dieux immortels, aux entretiens des Vierges, aux sourires, aux séductions, au doux charme, à la tendresse et aux caresses¹¹.

Par assimilation avec la naissance d'Aphrodite, Éros et Iméros (on souligne sa beauté) ont pris un sens plus concret et, eux-aussi, président aux entretiens, aux sourires, aux séductions, au charme, à la tendresse, aux caresses. Le double caractère d'Éros et l'introduction de l'élément féminin seront repris dans les interprétations suivantes. Rappelons l'une de représentations les plus fameuses de cette scène, peinte par Botticelli vers la fin du XV^e siècle, où le couple Éros et Iméros apparaît à la gauche.



Fig. 2 Sandro Botticelli, *Naissance de Vénus* (Nascità di Venere), 1482-85,
Galleria degli Uffizi, Firenze

Une deuxième perspective est proposée par la philosophie. C'est la première interprétation de la cosmogonie et un éloge à une certaine conception d'Éros, perçu alors comme une source de connaissance. Éros est plutôt traité comme une métaphore des différentes conceptions de l'Erôs¹² (ἔρως), traduit « amour » en français et « miłość » en polonais. Les exemples les plus connus sont le discours de Pausanias et celui de Socrate, dans *Le Banquet* de Platon, où l'on présente une vision dialectique d'erôs, selon laquelle il existe deux types d'Erôs,

¹¹ Hésiode, *Théogonie*, *op. cit.*, p. 9-10.

¹² Contrairement au français ou au polonais, le grec ancien utilise plusieurs mots pour ce que l'on peut comprendre par « amour ». Les différences entre *storge* (affection, être cher), *philia* (amitié), *erôs* et *agape* (charité) mériteraient une étude sémantique séparée et même alors, il serait difficile de savoir si notre explication est juste. Or, il s'avère que les textes de culture chrétienne utilisent le mot grec *erôs* pour parler de l'amour de Dieu ainsi que *philia* pour parler d'un amour physique. Cf. Ana-Maria Raducan, « Meanings of the term eros at Saint Simeon the new theologian », *Cogito*, Bucharest, vol. III, n° 2, juin 2011, disponible <http://cogito.ucdc.ro/arhiva.html>.

comme il y a deux types d'Aphrodite. L'Éros céleste, qui symbolise l'amour entre les hommes et cherche un absolu, est pris comme modèle tandis que l'Éros vulgaire, qui ne fait pas de distinction entre les sexes, est condamné. Socrate¹³, à son tour, propose une échelle de types d'Éros : charnel, spirituel, esthétique et divin. L'ouvrage de Platon a influencé la postérité occidentale. Les diverses interprétations du mythe d'Éros (divinité) ou d'erôs (l'amour) ont voulu les expliquer à travers logos.

Le troisième Éros est le nom d'un personnage mythologique. Il est présenté comme le fils d'Aphrodite, de Polymnie ou de différents couples : Poros et Penia (Socrate), Hermès et Artémis, Hermès et Aphrodite, Arès et Aphrodite, Zéphyr et Iris ou Aphrodite et Zeus. C'est le mythe d'Éros, fils d'Arès et d'Aphrodite, qui a eu le plus de succès. Aussi, Éros devient-il anthropomorphe. L'image de son corps (jeune homme nu, ailé), ses attributs (arc et flèches) et même son caractère (*glykypikros eros* « Éros aigre-doux » selon Sapho) commencent à se préciser. Les poètes et les artistes de l'époque hellénistique ont contribué à une multiplication et à une spécialisation des divinités appelées « Érotés »¹⁴. Dans la plupart des cas, ils étaient représentés en duo (Éros et Himéros) ou en trio (Éros, Himéros, Pothos). Éros pouvait devenir malin, selon les flèches dont il disposait¹⁵. Quelle que soit sa parenté, Éros est présenté comme un jeune homme ailé, tenant parfois une cithare. Après Alexandre le Grand¹⁶, il est de plus en plus représenté, dans les épigrammes, comme un garçon ailé, muni d'arc et de flèches, avec parfois les yeux bandés. La même reproduction d'Érotés s'est maintenue, dans la civilisation romaine, sous le nom de Cupidon (ou *Amoretti*) et a été reprise dans la tradition occidentale.

¹³ IV^e siècle avant J.-C.

¹⁴ L'art (surtout la céramique grecque) montre des représentations du cortège d'Aphrodite, dans lequel il y a des petits personnages masculins (ou féminins) ailés, chacun responsable d'un comportement amoureux : *Éros*, *Antéros* (amour réciproque), *Himéros* (désir sexuel), *Potos* (nostalgie, passion), *Hymen* (mariage), *Hedylogos* (discours amoureux, flatterie), *Péitho* (séduction). Une sélection des représentations d'*Amoretti* (le nom d'Érotés dans la mythologie romaine) est disponible sur le site d'Institut Warburg de l'Université de Londres : warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=5&cat_2=144. Le motif a été repris dans l'art à l'époque de Renaissance (*putti* inventé par Donatello) à l'âge baroque et dans la période rococo pour l'ornementation religieuse. Cf. *Theoi Greek Mythology* disponible sur www.theoi.com/Ouranios/Erotés.html

¹⁵ Les Érotés accompagnent souvent les scènes de chasse, étant donné que l'arc est l'une des premières armes inventées par l'homme.

¹⁶ III^e siècle avant J.-C.

Comme nous pouvons l'observer, Éros et erôs ont été utilisés, dès le début, par diverses disciplines de la pensée humaine. Le sens du premier, Éros, n'était pas clair au départ mais comportait déjà les notions de force et d'esthétique (ce facteur sera repris au XIX^e siècle). C'est par analogie avec Aphrodite que sa fonction et son image ont été déterminées. De divinité primordiale il est devenu Érotes. Son sens s'est limité au domaine de l'amour et il est devenu un Éros aphrodisiaque. Pour résumer, il y a trois domaines pour Éros : cosmogonie, philosophie, arts et littérature. Étant donné, la graphie changeante, la version avec Oméga étant la plus répandue dans les textes que nous connaissons aujourd'hui, il serait difficile d'imaginer une distinction nette dans le lexique entre Éros, nom propre d'une divinité et erôs, nom commun désignant les relations entre les êtres humains, traduites en français par « amour ». C'est un cas d'intraduisibilité entre la langue grecque et la langue latine. Cela a eu des conséquences dans toutes les langues européennes qui ont cherché à l'adopter.

Quand le nom est devenu générique, son usage s'est adjectivé à partir de la seconde forme, ἔρως¹⁷. C'est pourquoi dans la langue française, on écrit « erôs » avec l'accent circonflexe pour marquer l'*oméga* d'origine grecque. L'adjectif signifie, d'une manière générale, « de l'erôs » ou « qui est provoqué par l'erôs ». On parle d'un hasard/rencontre (*suntuxia*), d'une chanson (*melos*), d'un discours (*logos*), d'une force (*dynamis*) érotique. Même si l'adjectif est déjà utilisé par Platon et par Aristote, l'un des premiers ouvrages à utiliser cette forme dans le titre est *Ἐρωτικός* (*erotikos*) de Plutarque, que l'on peut traduire par « De l'amour »¹⁸. Il s'opère un changement d'application de l'erôs, pour un but didactique. Dorénavant, l'erôs devient une matière à enseigner¹⁹. La forme du dialogue est la plus répandue. Chez Plutarque *erôs* est présenté comme l'amour mental et Aphrodite comme l'amour physique. Après la civilisation grecque, c'est la civilisation romaine qui adapte l'adjectif grec *Ἐρωτικός* (*erotikos*), ce qui donne en bas latin *eroticus/erotica/eroticum*. Cependant un autre mot est un apport étymologique romain : le mot *sexe*. Il est utilisé pour la première fois par Cicéron

¹⁷ Oméga est la variante la plus fréquente dans les traductions des textes de culture grecque. Cf. *A Greek-English Lexicon*, dir. Henry George Liddell et Robert Scott, *op. cit.*

¹⁸ Michèle Biraud, « *L'Eroticos* de Plutarque et les romans d'amour : échos et écarts », *Rursus*, n° 4, 2009, disponible sur rursus.revues.org/250 ; DOI : 10.4000/rursus.250.

¹⁹ Toutes les époques s'intéressent à *ars erotica* ou à des manuels de séduction.

dans son *De inventione*²⁰. *Sexus* vient de *sectus*, *sectare* qui signifie « séparé, coupé »²¹. Le mot a, dans les siècles suivants, un succès énorme et ce, jusqu'à nos jours. En même temps, un autre terme latin a permis de décrire les relations d'amour : *amor* (d'ailleurs, le mot est d'origine incertaine) ainsi que ses dérivés, les adjectifs *amatorius/amatoria* (utilisé par Ovide dans *Ars Amatoria*) et le verbe *amare*²².

I.2 L'érotique après la Renaissance

Le retour à la culture ancienne concerne aussi bien la France que la Pologne. Mandiargues et Gombrowicz sont des connaisseurs de l'ancienne littérature de leur pays, mais l'approchent de deux manières différentes. L'écrivain polonais reconnaît et estime les précurseurs de la littérature polonaise pour leur acuité et la jouissance créée par leur langue. Il ressent également cela chez François Rabelais qu'il lit en traduction. Mandiargues, par contre, dénigre l'esprit gaulois et attaque à plusieurs reprises la légèreté et la grivoiserie dans le traitement de l'érotisme à cette époque. Passionné d'archéologie, il préfère l'héritage romain et italien.

Dans la langue française²³, le mot « érotique » apparaît vers le milieu du XVI^e siècle²⁴. Son premier emploi ne fait allusion ni à la sensualité ni à la sexualité. D'une manière globale, il concerne toute la littérature qui traite de l'amour, dans la poésie, les odes ou les hymnes érotiques. Par extension, le même

²⁰ Cicéron, *De Inventione*. C'est un traité de rhétorique écrit en latin, qui date du I^{er} siècle av. J-C. Le sexe (*sexus*) fait partie de la description de la nature de l'être humain.

²¹ L'étymologie de ce mot reste encore incertaine.

²² La langue française, comme d'autres langues romanes, adopte le verbe *amare* qui devient « aimer ». Attesté déjà à la fin du X^e siècle, il couvre tout le domaine des activités affectives. En ancien français, le mot *amor* a le sens d'amitié jusqu'au XV^e siècle. Parfois, les langues en ont modifié le sens, alternant avec le verbe « vouloir » comme *querer* en espagnol ou *volere bene* en italien.

²³ Érotique : « est un emprunt savant (mil. XVI^e s.) au bas latin *eroticus*, hellénisme pris au grec *erôtikos* « qui concerne l'amour », dérivé de *erôs*, *erôtos*, « amour » et « désir sexuel ». L'origine de *erôs*, aussi nom d'un dieu, n'est pas connue ». *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 716.

²⁴ Dans le livre de cette époque, on peut lire à propos de la culture grecque : « [...] Les hymnes Veneriens estoient appelez érotiques, come si tu disois amatoires, & plein d'amour ». Il y a donc un signe d'égalité entre vénérien, érotique et « amatoire ». Cf. Guillaume du Choul, *Discours sur la castramétation et discipline militaire des Romains : des bains et antiques exercices grecques et romaines, de la religion des anciens romains*, Lyon, Guillaume Rouille, 1566, p. 304.

terme peut être utilisé pour parler des arts, des artistes ou des genres. Dans la même période, en Pologne, les premiers poètes²⁵ de langue polonaise composent des traductions des érotiques grecques ; le mot polonais *eroty*k apparaît comme appellation d'un genre de lyrique. La forme occidentale sera pourtant adaptée au public polonais et son contenu ne sera privé ni d'ironie ni d'humour.

À l'époque, après la peste, l'épidémie de syphilis en Europe a causé un changement de considération par rapport aux contacts intimes et même aux relations internationales²⁶. Le mouvement des populations en Europe a causé des épidémies qui ont provoqué des interprétations médicales et des recherches expérimentales sur les maladies d'amour. La conception péjorative des rapports sexuels a été influencée par les idées philosophiques et théologiques. En réinterprétant la conception platonicienne de l'amour, l'Église catholique prône la chasteté et condamne l'amour charnel. Aussi, l'ensemble des facteurs définissait-il une vision pathologique des contacts des corps humains. Prenons comme exemple l'ouvrage de Jacques Ferrand (publié pour la première fois en 1612) intitulé : *De la maladie d'amour ou mélancholie [sic] érotique*²⁷. À l'instar de la dialectique proposée par Platon, l'auteur explique que, si les métaphysiciens et les théologiens s'occupent de Venus céleste (Ourania), responsable de l'amour divin, les médecins s'occupent de l'amour vulgaire issu de Venus vulgaire (Pandémie, jeune fille de Jupiter et Diane). En expliquant le nom de la maladie, Ferrand utilise « érotique » comme synonyme d' « amoureux », pour décrire « la rage d'amour ou la folie amoureuse »²⁸. La même acception pathologique est reconnue dans la langue polonaise, mais elle est nommée *chłopot* (le mal d'homme ou

²⁵ Jan Kochanowski (1530-1584), Mikołaj Rey (1505-1569).

²⁶ D'un point de vue étymologique, la maladie a pris beaucoup d'acceptions xénophobes, selon sa provenance. Par exemple, en France, on l'appelait « la maladie anglaise », en polonais, « Franca », mal français. Cf. Marcin Siennik, *Herbarz polski (Herbier polonais)*, Kraków, Drukarnia Mikołaja Szarffenberga, 1568. Deux siècles plus tard, l'un des premiers traités médicaux polonais, l'appelle *dworska choroba* (maladie courtoise). Cf. Rudolf Pollac, *Compedium medicum*, Czestochowa, Drukarnia Paulinów, 1707, p. 375.

²⁷ Le titre avait comme sous-titre : *discours curieux qui enseigne à connaître l'essence, les causes, les signes et les remèdes de ce mal fantastique*, Paris, Librairie de Paris, 1623. Pour une nouvelle édition Cf. Jacques Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancholie érotique*, Paris, Anthropos, 2001.

²⁸ Cf. Jacques Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancholie érotique*, *op. cit.*, chapitre III, « Du nom de l'amour et de la mélancholie érotique », p. 14-19. L'auteur lance une hypothèse sur l'étymologie, selon laquelle le type de O (omicron ou oméga) ΕΡΟΣ diffère d' Ερως et change le sens. L'auteur propose d'autres noms : amour héroïque, seigneurial. Il conseille d'utiliser le mot amour et de ne pas le confondre avec la dilection, l'amitié ou la bienveillance.

bien *choroba z miłości*, la maladie d'amour). Si, au Moyen Âge, cette maladie touche plutôt les hommes, à partir de la Renaissance et ensuite à l'âge classique²⁹, la maladie d'amour ou maladie érotique est appelée *hystérie* et concerne surtout les femmes.

De cette façon, l'adjectif « érotique » entendu comme « causé par l'amour » devient une épithète des maladies mentales. Ce sujet sera exploité jusqu'au XX^e siècle par la littérature, par la médecine³⁰ et par les disciplines nouvelles comme la psychologie, la psychiatrie, la psychanalyse ou la sexologie. Le sens de la mélancolie érotique ou érotomanie change au cours de siècles, mais la médecine en trouvera d'autres formes qui tirent très souvent leurs sources dans les personnages mythologiques grecs³¹. L'étude des pathologies sexuelles³², au XIX^e siècle, s'inspire des œuvres littéraires et invente les notions de sadisme, de masochisme et même de sadomasochisme. Pourtant jusqu'au XVII^e siècle, l'épithète « érotique », péjoratif quand il est associé au côté corporel de l'amour n'est pas le premier adjectif utilisé. L'usage fréquent du latin et l'établissement des péchés cardinaux³³ vers le IV^e siècle, entre autres, ceux de la concupiscence, *Πορνεία* (porneia) ou *fornicatio*, *luxuria* (la luxure) a favorisé d'autres termes. Le fait sexuel est donc passé dans le domaine des confessions et des condamnations. Pour souligner le contraire de la chasteté et des synonymes du plaisir, on utilise alors d'autres termes³⁴.

²⁹ « Pour protéger l'ordre social et maintenir la discipline des mœurs, le XVII^e siècle met en œuvre une stratégie médicale pour en assurer la maîtrise. Il s'agit avant toute chose d'écarter les diableries et de rejeter les hypothèses de possession démoniaque pour expliquer les crises dans lesquelles sont plongés celles et ceux qui sont la proie du mal d'amour », Cf. Paul Mengal, « Quand la maladie d'amour devient hystérie : le tournant de l'âge classique », *Revue de la littérature de l'Union Européenne*, « Eros Pharmakon », n° 7, août 2007, disponible sur <http://www.rilune.org/mono7/Mengal.pdf>

³⁰ Docteur Caufeynon, *La Folie érotique : érotomanie, satyriasis, nymphomanie, priapisme*, Paris, Charles Offenstadt, 1903.

³¹ Par exemple la nymphomanie, le satyriasis, le priapisme, l'uranisme (d'Aphrodite Ourania pour nommer l'homosexualité masculine), le saphisme, le lesbianisme, le complexe d'Édipe et le complexe d'Electre. Il est curieux de remarquer le même phénomène dans la langue polonaise par rapport au mot d'origine folklorique. Par exemple *latawiec* (un nom d'un démon slave) devient le nom d'une maladie ou bien d'une personne avec des troubles sexuels.

³² Notamment Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, Stuttgart, Enke, 1886. L'ouvrage a été traduit en polonais (trad. Fabian Aleksander, Kraków, Medycyna, 1888) et sept ans plus tard en français (trad. Émile Laurent et Sigismond Csapo, Paris, Georges Carré, 1895).

³³ Établis par Jean Cassien et Grégoire le Grand, confirmés par l'Église du XII^e au XIV^e siècle et répandus par la Contre-Réforme en Europe à partir du XVI^e siècle.

³⁴ Nous marquons entre parenthèse la date approximative d'apparition du mot dans la langue française d'après *le dictionnaire historique de la langue française* : luxurieux (1119), charnel (XI^e), dévergondé (1160), bestial (1190), immonde (1220), déshonnête (XIII^e), voluptueux (1361),

Le silence du mot ne signifie pas le silence de la chose. La littérature européenne connaît les grands ouvrages, devenus des classiques de la littérature, où l'érotisme joue un rôle primordial : *Le Décaméron* (Decamerone) de Boccace (1350, publié vers 1492), *Les Contes de Canterbury* (Canterbury Tales) de Geoffrey Chaucer (1400, publiés vers 1476) ou *La Celestina*³⁵ de Fernando de Rojas (1499). Les trois ouvrages ont maintenu la forme des dialogues, introduits par les grecs ; les personnages se racontent des histoires ou interagissent dans la forme dramatique. L'humanisme se retourne vers l'érotisme mais en modifiant son sens.

Le terme « érotique » apparaît donc dans deux domaines principaux : la littérature et la médecine. Le premier reste général, le deuxième péjoratif et compris comme l'antonyme de la chasteté. La pratique de la confession a sanctionné l'usage des synonymes de l'érotique. En ce qui concerne la définition de l'érotique, il faut attendre³⁶ la première édition de *L'Encyclopédie* en 1751³⁷ ou le nouveau dictionnaire d'amour³⁸. Jusqu'au XIX^e siècle³⁹, le mot « érotique » ne dépasse pas ces deux paradigmes (médecine et littérature) avant l'arrivée du terme « érotisme ».

sensuel (1370), impudique (1380), impur (XIV^e), indécent (XIV^e), lubrique (1450), lascif (1488), libidineux (1485), licencieux (1537), débauché (1539), obscène (1534) et salace (1555). Le péché immonde c'est le péché de la chair. La Volupté était dans la mythologie romaine la fille de Cupide et de Psyché.

³⁵ Ne pouvons-nous pas imaginer le motif de la mort accidentelle de Calixte, suivi du suicide de Mélibée se jetant de la tour, comme un hommage à la littérature espagnole, introduit dans son roman *La Marge* par André Pieyre de Mandiargues ? Après que le petit Élie tombe et se noie dans la piscine, Sergine, désespérée, monte la tour des vents et se jette de là-haut.

³⁶ Il n'apparaît ni dans *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses* de Pierre Richelet (Genève, Widerhold, 1680), ni dans le premier *Dictionnaire d'amour* de Jean François Dreux du Radier (La Haye, 1741).

³⁷ Le terme « érotique » est défini dans le contexte littéraire (chanson d'amour) et médical (comme mélancolie érotique). Cf. *L'Encyclopédie*, dir. Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, vol. 5, Paris, Briasson, 1751, p. 909-910.

³⁸ Dans l'ouvrage de Sylvain Marechal, nous lisons : « Érotiques : fêtes, chez les Grecs, de cinq ans en cinq ans, on célébroit la fête de l'Amour, qu'on appelloit érotin. Quelques auteurs croient que cette solemnité étoit commune aux Muses ; et quoi qu'en dise Meursius, cela devoit être ainsi. Il ne falloit point séparer ces divinités aimables, qui vont rarement l'une sans l'autre. [...] Ces jours étoient surtout consacrés au raccommodement des époux brouillés ; et les virtuoses y faisoient entendre, à l'envie, des accords de harpe. Nous aurions grand besoin de pareilles fêtes aujourd'hui », Sylvain Marechal, *Dictionnaire d'amour*, Tome 1, Paris, Briand, 1788, p. 74-75.

³⁹ Le mot « érotique » n'apparaît dans la langue polonaise qu'en 1824 dans le dictionnaire franco-polonais. On le traduit comme « do miłości należący, z niej pochodzący » (appartenant à l'amour, provenant de l'amour). Le mot « érotique » a été adopté dans la majorité de langues européennes en espagnol *erótico*, en anglais *erotic*, en polonais *erotyczny*. Cependant, c'est plutôt le dérivé de « l'art érotique », *erotyka* en polonais qui devient le mot d'usage.

I.3 Érotisme et *erotyzm* face à de nouveaux termes

Le mot français *érotisme* est formé grâce au suffixe –isme d’origine latine (-*ismus*) dérivé de la forme du grec ancien (-ισμός : *ismos*). Comme l’adjectif *érotique*, *érotisme* est de formation savante. L’ajout d’un suffixe catégoriel nominal change également sa catégorie sémantique. En tant que comparaison, l’on peut penser à la transformation des mots « hellène », vers les mots « hellénique » et « hellénisme ». Par conséquent, l’*érotisme* imite, reproduit, mime ou représente ce qui est *érotique*. Il serait difficile de limiter le sens du mot mais, à l’instar du dictionnaire actuel, nous pouvons évoquer ses trois acceptions principales : « goût marqué pour le plaisir sexuel, caractère ou tendance *érotique*, caractère de ce qui a l’amour physique pour thème ou mode de plaisir »⁴⁰. Comme synonymes les plus fréquemment utilisés, nous dénombrons : sensualité, folie *érotique*, lasciveté, sexualité, stupre, volupté. Comme antonymes, il y aurait : anaphrodisie, chasteté, frigidité. Le manque d’une définition concrète dans le dictionnaire actuel, nous oblige à poser la question de l’usage. À quoi pourrait servir l’introduction d’un néologisme d’origine savante dans la langue française ?

Il faut prendre en considération plusieurs facteurs historiques. Le XVIII^e siècle est connu pour les traités de médecine qui touchent presque tous les domaines de la santé, y compris celui de la sexualité, vue comme un grave malheur. La plupart des travaux sont plutôt dans la lignée pédagogique et préconisent la domination des instincts et des passions grâce aux anaphrodisiaques et autres médicaments. Pour comprendre l’importance du sujet, il suffit de citer l’ouvrage de Samuel Auguste Tissot sur l’*onanisme* et ses méfaits⁴¹. Cet ouvrage est traduit dans plusieurs langues d’Europe à l’époque et édité plus d’une dizaine de fois jusqu’au début du XX^e siècle. Dans le même esprit, en Pologne, Ludwik Perzyna publie son traité⁴² de médecine générale, en s’inspirant de l’œuvre de Tissot et en y ajoutant une annexe sur la syphilis. Dans ce contexte médical, le

⁴⁰ « Érotisme » dans *Le Nouveau Petit Robert de la Langue Française*, 2009, version digitale.

⁴¹ Samuel Auguste Tissot, *L’onanisme ou Dissertation physique sur les maladies produites par masturbation*, Lausanne, Imprimerie d’Antoin Chapuis, 1760.

⁴² Ludwik Perzyna, *Lekarz dla włościan : dodatek o lubieżnej chorobie (Médecin pour les paysans : annexe sur la maladie érotique)*, Kalisz, Drukarnia Arcybiskupa Gnieździeńskiego, 1793.

mot « érotisme » apparaît, traité comme maladie, en 1733⁴³, pour la première fois en français et au même titre que l'hystérisme. À l'époque de l'activité du mouvement janséniste, Philippe Hecquet, médecin naturaliste et anti-convulsionniste nie le caractère religieux des convulsions. On y parle d'une « folle idée que l'on donne du divin aux opérations de ces filles malades de honteuses vapeurs ; car c'est principalement de celles qui tiennent à l'érotisme »⁴⁴. C'est un ouvrage écrit en réponse à une « lettre sur les secours meurtriers » condamnant le caractère divin de ces pratiques secrètes et soulignant le rôle des femmes dans ces pratiques⁴⁵. Il faut rappeler que l'âge classique voulait dominer la passion grâce à la raison. La maladie cesse d'être seulement le problème religieux ou moral et passe dans le domaine public et social. Cette préoccupation touche également la littérature, où l'on cherche à rationaliser « les ravages d'amour » ; la lutte continue jusqu'au début du XX^e siècle. Dans ce contexte, le mot *érotisme* apparaît en 1794 dans le roman de Rétif de la Bretonne *L'Anti-Justine ou les délices de l'amour* : « Le Jeunhomme ranimé, entra dans un tel érotisme, en nous voyant décharger, qu'il nous fit mettre sur le côté, et il m'encula, tout enconnée que j'étais... »⁴⁶. L'érotisme est entendu comme un état physique et psychique dans lequel l'on peut entrer comme s'il s'agissait d'une transe, nous dirions aujourd'hui une excitation sexuelle. L'érotisme était alors une maladie. En 1816, l'hystérisme et l'érotisme apparaissent comme deux maladies chroniques ; l'hystérisme étant une forme d'érotisme morbide au féminin.

Du même centenaire date le premier usage du mot érotisme dans la langue française, mais deux autres termes ont vu le jour : sexuel (du bas latin : *sexualis*) en 1742 et pornographe en 1769. L'adjectif *sexuel* vient de la botanique et son premier usage concerne le système sexuel des plantes, établi par le savant suédois Carl von Linné en 1735⁴⁷ et présenté comme analogique à celui des rapports entre les êtres humains. Cet adjectif prendra souvent le sens de ce qui s'appellera l'instinct sexuel, selon lequel les êtres humains ont un instinct inné qui

⁴³ Philippe Hecquet, *Le Naturalisme des convulsions dans les maladies de l'épidémie convulsionnaire*, Soleure, Andreas Gymnicus, 1733.

⁴⁴ *Ibid*, p. 105.

⁴⁵ Pratiques dont s'inspire sans doute marquis de Sade dans ses œuvres.

⁴⁶ *L'Anti-Justine ou les délices de l'amour*, (Au Palais-Royal, chez feu la Veuve Girouard, très connue [sic]), 1794, p. 169.

⁴⁷ *Systema Naturæ*, Leyde, Haak, 1735.

contrôle leur comportement. Le mot devient technique d'un côté et, de l'autre, commence à décrire précisément la satisfaction (plaisir ou jouissance, à travers le comportement sexuel dans toutes ses formes). Le mot sexuel est ses dérivés (sexualité, sexe qui devient synonyme d'organes génitaux) se sont imposés surtout à partir du XX^e siècle.

Le mot *pornographe* (du grec *porno-graphos*, écrit sur les prostituées) apparaît en français en 1769 dans le titre du roman épistolaire de Rétif de la Bretonne *Le Pornographe ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement sur les prostituées*. Étant donné l'échelle mondiale de la prostitution⁴⁸, phénomène social (l'achat de services sexuels) qui existe dans la majorité des pays du monde actuel (qu'il soit légal ou non), la pornographie représente une partie non négligeable de la vie sociale. En raison de la libération des mœurs, du développement du capitalisme, de la photographie et du cinéma, la pornographie devient une source de revenus considérable. Le premier usage du mot *pornographie* est lié aux découvertes des peintures murales de Pompéi, popularisées par l'historien de l'art allemand Johann Joachim Winckelmann⁴⁹. La porte d'entrée du musée à Naples, où elles étaient exposées, portait une inscription *Racolta pornografica : oggetti osceni*. Le mot et ses dérivés *pornographe*, *pornographique* et *pornographie*, au début du XIX^e siècle commencent à signifier la représentation de choses obscènes (sans doute à cause de la connotation péjorative de la prostitution à l'époque). Jusqu'à nos jours, la pornographie fait partie du langage juridique et des codes pénaux. Le trait caractéristique de l'usage de l'adjectif est son attribution à l'auteur d'un ouvrage jugé obscène. La présentation de la pornographie condamne son auteur, c'est pourquoi beaucoup useront de pseudonymes ou préféreront l'anonymat à une condamnation.

En ce qui concerne la lexicalisation du terme, « érotisme » apparaît dans le Grand dictionnaire du XIX^e siècle de Pierre Larousse avec une définition très courte : « érotisme : néol. : amour sensuel »⁵⁰. Par contre, un long paragraphe

⁴⁸ Cf. Docteur Th.-F. Debray, *L'Histoire de la prostitution*, Paris, S. Lambert, 1879

⁴⁹ Cf. *Histoire de l'art dans l'Antiquité* [1764], trad. M. Huber, Leipzig, Gottle, Imman, Breitkopf, 1781.

⁵⁰ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1870, t. 7, p. 824. La définition lapidaire est suivie d'une citation de Pierre Joseph Prudhon : « L'amour des enfants achève de purger de tout érotisme l'affection conjugale ».

explique le mot « érotique »⁵¹. Les mots érotisme, érotique ou éros n'apparaissent pas dans les dictionnaires polonais du XVII et XVIII^e⁵² siècle. La seule référence mythologique est *Kupidynek*, la variante romaine de Cupidon. Dans le premier dictionnaire de langue polonaise du XIX^e siècle, ce sont plutôt les mots *lubież*⁵³, *lubieżność* ou *lubieżny* qui signifient une tendance, un goût au plaisir ou bien un penchant pour les plaisirs sensuels et pour la sensualité. Ce n'est qu'en 1898 que le dictionnaire polonais propose une telle définition : « *erotyzm* : *kierunek w literaturze, którego głównym tematem jest miłość płciowa* »⁵⁴ (érotisme, courant littéraire dont le thème principal est l'amour charnel). L'érotisme, en polonais, est compris comme un courant littéraire donc représente une vision concrète et plus restreinte que la définition française. À côté de celui-ci, nous trouvons *erotyka* du grec *erotikon* (poème érotique), *erotyczny* : *miłości płciowej dotyczący*, *lubieżny* (érotique, concernant l'amour charnel). À la charnière des deux siècles, la présence de l'érotisme dans la littérature devient lexicalisée dans la langue polonaise. La littérature, comme nous le verrons dans la suite de notre étude, porte enfin attention à cette thématique peu étudiée jusqu'alors. Avec l'apparition de nouvelles théories sur l'érotisme, dans le dictionnaire de la langue polonaise des années 1950⁵⁵, le mot polonais *erotyzm* est accompagné par *erotyka*, dans le sens de la thématique érotique, s'approchant davantage du sens de l'érotisme dans la langue française.

I.4 Érotisme ou pornographie : une fausse distinction ?

À l'instar d'Ercole Lissardi, nous pouvons présupposer que l'introduction de l'antinomie « érotisme ou pornographie » est une invention du XIX^e siècle.

⁵¹ On oppose « érotique » à « sotadique » (obscène), terme existant dans la poésie et la peinture, et à l'érotomanie comme une maladie d'amour. Il existe également quelques notions particulières comme « érotico-bachique : qui concerne l'amour et le vin à la fois » ou « éroticomanie, synonyme d'érotomanie ».

⁵² La liste mots disponibles des dictionnaires de l'époque est préparée par l'Institut de la Langue Polonaise auprès de l'Académie Polonaise des Sciences (PAN) est disponible sur <http://sxvii.pl/lista>.

⁵³ Sur l'origine de ce mot, voir ANNEXE II.

⁵⁴ *Erotyzm* dans *Słownik języka polskiego (Dictionnaire de la langue polonaise)*, dir. Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiedzki, Warszawa, Lubowski, 1898, vol. 1, p. 669.

⁵⁵ *Erotyzm* dans *Słownik języka polskiego*, dir. Witold Doroszewski, Warszawa, PWN, 1958-1969, 11 volumes.

L'Europe, dominée par la bourgeoisie, établit des normes de vie pour la société. L'apparition de la sociologie, du sociologisme et du positivisme marque l'ambiance du centenaire. La norme devient un mot d'ordre. L'exemple le plus frappant vient de l'époque victorienne (1837-1900) quand, au Royaume-Uni, la censure morale est poussée à son paroxysme. De même, en France, Napoléon Bonaparte instaure le Code civil pour régler les mœurs et faire disparaître l'amour de la société française⁵⁶. Quoique la Pologne disparaisse de la carte de l'Europe dans ce siècle, la même volonté de combattre contre l'amour physique est perceptible jusqu'aux années 1920⁵⁷. Dans ce contexte historique, surtout en France⁵⁸ et en Angleterre⁵⁹, l'on cherche à intellectualiser le débat sur l'obscénité du sexuel et à opposer la pornographie à l'art érotique. Désormais, une distinction esthétique permet de défendre l'art érotique contre la persécution. Aussi cherche-t-on à établir son autonomie par rapport à la morale, à la religion, à la politique. Comme le souligne Lissardi dans son étude : « L'antinomie opposait deux séries : érotisme/art/suggérer/sublime, d'un côté, pornographie/commerce criminel/montrer/grossier, d'un autre. Et cela a marché [...] »⁶⁰.

Nous pouvons essayer de soutenir cette division de diverses manières⁶¹. D'un point de vue psychologique, la pornographie aurait pour but l'excitation du lecteur. La sexologie moderne estime cependant qu'un modèle universel d'excitation n'existe pas. Ce critère est donc difficilement soutenable. Il en va de même pour la perspective éthique, selon laquelle, la pornographie serait perverse et obscène. Or, comme le démontrent l'anthropologie et l'histoire, la perversité est un phénomène déterminé par le temps et l'espace culturels de référence.

⁵⁶ « Je crois nuisible à la société, au bonheur individuel des hommes, enfin, je crois... que ce serait un bienfait d'une divinité protectrice que de nous en défaire et d'en délivrer le monde ». *Dialogue sur l'amour*, (entre Des Mazis et Bonaparte), *Napoléon : manuscrits inédits 1786-1791*, publiés par Frédéric Masson et Guido Biagi, Paris, Société des éditions littéraires et artistiques, 1907, p. 523. Nous citons d'après Alexandra Pion, *Stendhal et l'érotisme romantique*, Rennes, PUR, 2010, p. 139.

⁵⁷ Cf. Teodor Jeske-Choiński, *Seksualizm w powieści polskiej (Le sexualisme dans le roman polonais)*, Warszawa, Księgarnia Kroniki Rodzinnej, 1914.

⁵⁸ Cf. Victor Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier Libraire-Editeur, 1854.

⁵⁹ Cf. Walter Pater, *The renaissance: Studies in Art and Poetry*, Londres, Macmillan and Co, 1873.

⁶⁰ « La antinomia oponía dos series : erotismo/arte/sugerir/sublime, por un lado, y por el otro pornografía/comercio criminal/mostrar/grosero. Y funcionó [...] ». Ercole Lissardi, *La Pasión erótica : de sátiro griego a la pornografía en Internet*, Buenos Aires, Paidós, 2013, p. 99. Traduction de l'auteur.

⁶¹ Dans cette section nous suivons la réflexion proposée par les éditeurs dans l'introduction à *Encyclopedia of Erotic Literature*, éd. Gaëtan Brutolle et John Phillips, New York/London, Routledge, 2006.

Aujourd'hui, par exemple, les œuvres du marquis de Sade sont publiées en France dans la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade tandis qu'en Grèce, il n'a pas encore été mis à la vente à cause de son caractère pervers⁶². Il reste l'optique sociologique, d'après laquelle, l'érotisme en tant que pornographie de la classe dominante serait *ipso facto* aristocratique et élitiste. Il s'avère pourtant que les œuvres érotiques de grande qualité sont utilisées comme modèles dans la pornographie dite « populaire »⁶³ et les œuvres soi-disant pornographiques peuvent influencer les hautes couches de la société. En outre, selon la critique féministe, l'on peut viser à distinguer la pornographie selon de sexe de l'auteur. D'après cette théorie, la pornographie serait une représentation masculine de la domination sexuelle. Or, si une telle constatation est valide pour une grande part de la littérature occidentale du XIX^e siècle, une bonne part de la littérature érotique d'aujourd'hui est écrite par les femmes, de plus, l'existence de la pornographie homosexuelle masculine ne semble pas confirmer ce raisonnement. Finalement le côté légal et juridique, d'un point de vue mondial ou occidental, n'est pas valide non plus. Quoiqu'on puisse diviser la carte du monde, selon que tel ou tel pays légalise la pornographie, cela n'empêche pas la présence de la pornographie illégale, partout. Il est en conséquence extrêmement difficile d'envisager les critères objectifs d'une définition de l'obscénité, de même que ceux de la décence, pour tracer la frontière séparant l'érotisme de la pornographie. Étant donné la vaste bibliographie sur ce débat et les arguments parfois contradictoires, il est presque impossible de trancher. L'une des solutions est la division de la pornographie en version *soft* (sans images de pénétration) ou *hard*, puis l'inclusion de l'érotisme dans l'une de ces catégories. Faute de mieux, nous pouvons, au contraire, inclure toute la pornographie dans le vaste champ de l'érotisme. La troisième solution pourrait chercher à englober l'érotisme et la pornographie dans le grand domaine de la sexualité. Ces distinctions dépendent également de la lexicalisation dans une langue donnée⁶⁴ et du contexte culturel.

⁶² En Turquie, l'œuvre de Guillaume Apollinaire est encore censurée.

⁶³ C'est un cas de l'essor de la littérature érotique féminine des années 2010.

⁶⁴ Il semble, par exemple, que l'anglais lexicalise *erotic* et *eroticism* dans le domaine de l'art et *sex*, *sexuality* en dehors de celui-ci. En polonais, actuellement le mot *erotyka* a une connotation artistique tandis que *seks* renvoie à la praxis et à ses formes. En français, le mot *sexualité* semble englober tout le champ lexical. Cependant, ces distinctions tendent à disparaître et dépendent du contexte.

Aujourd'hui, la publicité d'un parfum peut parfois être jugée comme beaucoup plus pornographique que l'un des romans les plus obscènes des années 1950.

Selon Lissardi, bien que l'antinomie érotisme/pornographie reste anachronique, elle continue à fonctionner aujourd'hui pour certains critiques⁶⁵. Dans les années 1960, cette bipolarité persistait encore et voulait être testée par des écrivains : Witold Gombrowicz a nommé son roman *La Pornographie* et André Pieyre de Mandiargues a participé, avec son conte *La Marée*, à l'Exposition internationale du surréalisme consacrée à l'érotisme en 1959. Au XIX^e siècle, l'esthétique est devenue une marge de liberté qui permettait aux artistes de s'aventurer dans le territoire de l'art érotique. C'est ainsi que l'on défendait *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire ou *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, jugés comme des ouvrages pornographiques à l'époque⁶⁶. La plupart des dictionnaires français de cette période gardent cette dichotomie. Aussi lit-on en 1881 :

« érotique », adj. (du grec, eros, amour). Qui appartient, qui a rapport à l'amour. Se dit de tout ce qui, dans les arts, a pour objet d'en peindre les effets ou d'en célébrer les charmes. Ainsi un livre, un tableau, une statue, peuvent également être érotiques. En littérature, l'épigramme, l'épître, l'épique, l'épique furent souvent affectées à ce genre. Chez les Anciens Anacréon et Sappho sont les principaux poètes érotiques de la Grèce ; Ovide, Tibulle et Propertius, ceux de Rome. Chez nous, cette branche de poésie cite, pour ses modèles, Marot, du Bellay, Ronsard, Voltaire, Bertin, Parny, André Chénier. Il ne faut pas confondre le genre érotique, qui ne doit pas dépasser les bornes de la décence et de la pudeur, avec le genre libre et grivois ; c'est à ce dernier qu'il faut qu'on range à tort dans le genre érotique. *Méd.* Délire érotique, délire caractérisé par une propension sans fin pour les jouissances de l'amour⁶⁷.

Nous remarquons que cette définition est influencée par les recherches en littérature comparée. Si l'on tend à souligner le caractère décent et pudique de l'érotisme artistique (comme s'il s'agissait de l'amour), la définition médicale semble le contredire. L'érotisme concerne désormais la littérature, la peinture ou la sculpture ; l'on détermine le genre érotique et même une sorte de panthéon (tout

⁶⁵ Le même type d'explication fonctionne dans *Histoire de l'érotisme* de Giuseppe Lo Duca, (Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963) ou dans le *Dictionnaire des œuvres érotiques* de Pascal Pia, (Paris, Robert Laffont, 1989).

⁶⁶ Comme l'explique Lissardi, concernant les textes de l'Antiquité gréco-romaine, il existait, en même temps, une permissivité qui datait du XVI^e à l'égard de la pornographie de haut style.

⁶⁷ Le dictionnaire de Maurice Lachâtre, cité dans Jean-Jacques Pauvert, *Métamorphose du sentiment érotique*, Paris, JCLattès, 2011, p. 22.

à fait arbitraire, d'ailleurs) des écrivains de littérature érotique, selon les nationalités. Ce dernier point est particulièrement intéressant pour nous, car il montre une tendance à nationaliser l'érotisme et à distinguer le « chez nous » de l'ailleurs (ici, seulement pour le patrimoine gréco-romain) comme si l'érotisme pouvait être considéré comme une discipline dans les jeux olympiques littéraires. La dimension « ethno-érotique » de la littérature intéresse vivement André Pieyre de Mandiargues et Witold Gombrowicz, malgré le changement de mœurs des années à venir.

Jean-Jacques Pauvert dans ses analyses⁶⁸ estime que l'antinomie tend à disparaître, proportionnellement à la libéralisation progressive des moyens d'expression. Ainsi commence la période qui va de la moitié du XIX^e siècle jusqu'à la moitié du XX^e siècle, période dans laquelle la pornographie et l'érotisme se côtoient et où leurs différences s'estompent. L'art érotique (dans le décadentisme et le symbolisme) ose aborder les tabous déjà exploités par la pornographie. Ainsi, influencée par le tourisme et le colonialisme de l'époque, la peinture du XIX^e siècle, à partir des tableaux de Goya⁶⁹, commence à représenter le nu privé, non-historique et non-mythologique et, jusqu'à l'invention de la photographie, essaie d'exploiter au maximum la nudité du corps humain. À l'instar de la littérature comparée, les artistes et les auteurs, s'intéressent à l'histoire de l'érotisme, ils redécouvrent l'Antiquité, la Renaissance et la culture d'autres civilisations (Inde, Chine, Afrique, Amérique, Asie). Progressivement, au XIX^e siècle, l'érotisme se mêle aux discours dans lesquels sont conjugués le plaisir, la biologie, la maladie, la médecine, la morale, la religion et le commerce. Jean-Jacques Pauvert constate qu'avec la disparition de la censure l'érotisme commence à être compris comme un synonyme des mots « obscène, libidineux, indécent, grivois et pornographique⁷⁰ ». Dans une époque où tout devient disponible et avec des moyens d'interaction directs comme la photographie et le cinéma, la banalisation de l'érotisme rend encore plus difficile la possibilité d'écrire quelque chose qui s'y apparente. Peu d'écrivains se décident à explorer ce terrain auparavant si exploité. Mais avant cette situation, l'érotisme a connu un véritable essor dans la campagne pour la liberté de l'expression.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ On peut déjà trouver des traces dans la peinture rococo.

⁷⁰ Jean-Jacques Pauvert, *Métamorphose du sentiment érotique*, *op. cit.*, p. 23.

I.5 La littérature érotique contre la censure

Les découvertes en littérature érotique sont publiées sous divers noms : *curiosa*⁷¹, *sous le manteau* ou *enfer de la bibliothèque*. L'expression moderne *littérature érotique* semble plutôt être une commodité de l'usage dans les nombreuses anthologies de textes littéraires⁷². Le terme a posé problème dès le début. La supposée spécialisation des écrivains et la volonté de cataloguer une partie de la production, notamment romanesque, ne pouvaient se baser que sur des critères flous. Peut-on réellement concevoir une littérature qui n'excite pas ? Y-a-il un standard d'excitation ?⁷³ Dans l'actuelle encyclopédie de littérature érotique, nous lisons : « la littérature érotique est définie ici comme ouvrages dans lesquels la sexualité et/ou le désir sexuel ont une présence dominante. Tous les types de sexualités y sont inclus »⁷⁴. Les auteurs de l'anthologie se sont rendu compte que « la présence dominante » est un critère fragile et que si l'on voulait inclure toutes les œuvres contenant des scènes sexuelles ou des scènes de nu, l'on finirait par présenter une anthologie de littérature mondiale. Si, dans la langue française, l'on parle plus souvent de littérature érotique ou pornographique et moins de littérature sexuelle, ce n'est pas toujours le cas dans d'autres langues. En Pologne, dès la fin du XIX^e siècle et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, l'érotisme étant un terme nouveau, l'on parlait surtout de sexualité et de littérature sexuelle.

Ce n'est qu'au XX^e siècle, avec les deux guerres mondiales, que le changement de mentalité provoque la fin de la censure : les ouvrages prohibés dans le siècle précédent sont publiés. L'atrocité de la première guerre fait perdre à l'État et à la société le pouvoir d'imposer une norme. À partir des années 1920, la

⁷¹ Il faut mentionner surtout les ouvrages publiés par Alcide Bonneau et Isidore Liseux vers la fin du XIX^e siècle, la traduction française du *Kama Sutra* et la nouvelle traduction des *Mille et une nuits*.

⁷² La première anthologie de littérature érotique date de 1927.

⁷³ Au cours du colloque international *The Erotic*, organisé au Mansfield Collège d'Oxford en 2012, un groupe de chercheurs a préparé une expérimentation qui consistait à lire un texte et à souligner les fragments jugés érotiques. Étant donné le grand nombre de pays représenté dans la salle, les extraits retenus par les lecteurs n'étaient presque jamais les mêmes. Malgré son caractère provisoire, l'expérience de lecture montre qu'il est presque impossible de dire ce qui est érotique ou non d'une manière globale.

⁷⁴ « Erotic literature is defined here as works in which sexuality and/or sexual desire has a dominant presence. All types of sexuality are included ». *Encyclopedia of Erotic Literature, op. cit.*, introduction. Traduction de l'auteur.

vie privée commence sa libération⁷⁵. En Europe surtout, l'américanisation de la vie se fait sentir dans des mots comme « sex-appeal, sex-bomb, sexy, sex-ratio, sex-shop, sex-symbol, sexologie, sexothérapie », etc. Dans cette situation, c'est la littérature qui prend le relais dans le débat pour en finir avec la censure morale. La peinture, après la découverte de la photographie, semble se désintéresser du corps pour tendre vers l'abstraction. Le cinéma est encore très coûteux et la photographie est toujours considérée comme une technique et non comme un art. L'érotisme dans la littérature, en devenant un moyen de lutte contre la censure, commence à disparaître et laisser sa place à la sexualité. Comme le montre le diagramme⁷⁶ de fréquence de l'apparition des mots *pornographie*, *érotique*, *érotisme*, *sexuel* et *sexualité* entre 1860 et 2000, il semble qu'après la révolution sexuelle, les deux derniers mots se soient imposés dans la langue.

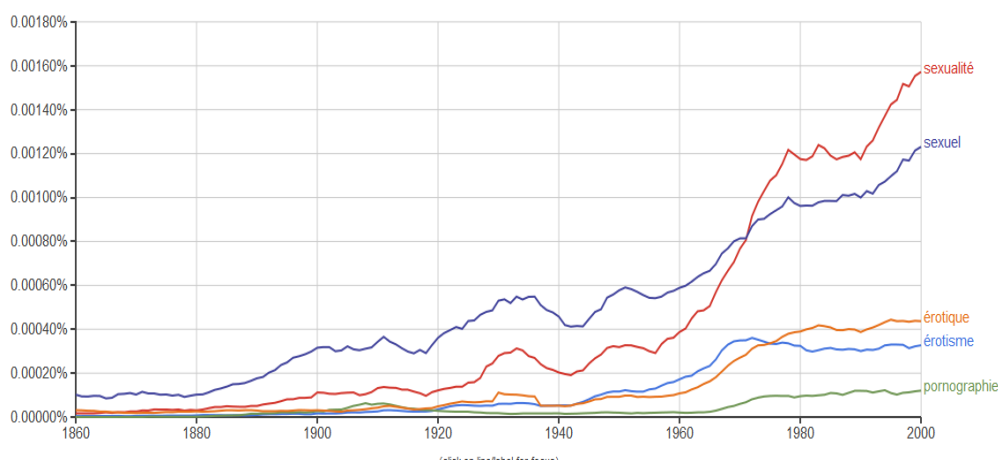


Fig. 3 Le diagramme d'après le logiciel Ngram Viewer : sexualité, sexuel, érotique, érotisme et pornographie 1860-2000 dans la langue française

⁷⁵ Cf. Antoine Prost « Frontières et espaces du privé », *Histoire de la vie privée*, vol. 5, « De la Première Guerre mondiale à nos jours », dir. Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Seuil, 1999, p. 15-132. L'auteur nous décrit le panorama socio-culturel dans lequel la réhabilitation du corps humain entraîne un changement global de la mentalité : « [...] le corps est la réalité même de la personne. Il n'est donc plus de vie privée qui n'implique le corps. La vraie vie n'est plus la vie sociale du travail, des affaires, de la politique, de la religion : c'est celle des vacances, du corps épanoui et libre », *op. cit.*, p. 90. Les troubles de l'identité personnelle peuvent être donc explorés à travers l'érotisme ; les œuvres que nous avons choisies pour notre étude en font preuve.

⁷⁶ Le diagramme recense les ouvrages de langue française disponibles dans la base de données du serveur des documents digitalisés googlebooks.com. Malheureusement, la version polonaise n'existe pas encore et nous ne pouvons pas faire de comparaison.

Aujourd'hui, l'érotisme est un terme légèrement vieilli ; comme preuve de cette vieillesse ou nostalgie, l'on peut citer la création des musées de l'érotisme⁷⁷. Son exploitation, comme moyen de braver la censure, paraît se tourner paradoxalement contre son caractère unique.

I.6 L'érotisme malgré tout

Étant données la quasi disparition de la censure et la pornographie disponible sur Internet, la sexualité est utilisée dans tous les discours : politique, religieux, sociologique, médical, juridique, économique, culturel, etc. Les inventions scientifiques du XIX^e siècle, sur la différence de sexes ou sur l'homosexualité et l'hétérosexualité, sont remises en cause. La sexualité est devenue un domaine public et omniprésent. La médecine, au XX^e siècle, change la dénomination de l'hystérie et de l'érotisme pour parler de sexologie et de ses variantes. Dans les sociétés occidentales, on prône l'éducation sexuelle. La psychanalyse fait un grand pas pour développer les diagnostics. L'érotisme, la sexualité (avec tous ses dérivés) et la pornographie semblent inséparables, souvent utilisés comme synonymes, juxtaposés ou contrastés. Pour essayer de cerner leurs sens, au lieu d'établir des différences claires, il serait utile à notre avis de regarder leur usage actuel.

Il semble que sexualité est le terme le plus générique à l'heure actuelle. C'est surtout le côté scientifique qui aborde la sexualité, comme le prévoyait Michel Foucault (*scientia sexualis*)⁷⁸ en y donnant les traits de contrôle des masses⁷⁹. Le préfixe sex- a donné leur origine à une multitude de substantifs,

⁷⁷ À Paris depuis 1997, à Varsovie en 2011, fermé après, il reste le musée virtuel de l'érotisme polonais (<http://muzeumerotyzmu.pl>). Il y a deux musées de l'érotisme à Amsterdam et d'autres à Berlin, Prague, Barcelone, Zurich, St. Pétersbourg, Naples. Le Musée d'Orsay organise une exposition sur Sade en automne 2014.

⁷⁸ Les deux ouvrages considérés par la majorité comme les fondements de cette approche sont : *Psychopatia sexualis* de Richard von Krafft-Ebing et *Trois traités sur la sexualité* (1904) de Sigmund Freud. La liste des travaux sur la sexualité se prolonge, Havelock Ellis (*Psychologie du Sexe* 1897-1928), Bronisław Malinowski, *La Vie sexuelle des sauvages du Nord-Ouest de la Mélanésie* (1930). Cf. Giuseppe Lo Duca, *L'Histoire de l'érotisme*, Paris, Pauvert, 1959.

⁷⁹ L'exemple le plus banal de ce contrôle est la publicité ; l'usage des connotations clairement sexuelles traite les consommateurs comme des pervers, étant donné le manque de rapport explicite entre la marchandise à vendre et la sexualité (par exemple, la voiture). Selon les études, l'attrance

apparus entre la deuxième moitié du XIX^e et la première du XX^e siècle⁸⁰. Dans le sens commun, la sexualité est entendue comme le sexe et les rapports sexuels. L'érotisme et la pornographie sont de l'ordre de la représentation ou de la figuration dans l'anthropologie, l'histoire, l'art, le cinéma et la littérature. La particularité de la pornographie consiste dans son acception juridique qui persiste aujourd'hui. Il semble que ce soit la seule caractéristique valable mondialement, car ni l'érotisme ni la sexualité ne sont légalisés. La légalisation de la pornographie distingue les sociétés occidentales des autres parties du monde⁸¹. C'est également le côté industriel et commercial qui caractérise la pornographie. Si l'on était tenté de cerner la dynamique de la notion d'Érotisme, il faudrait l'appréhender dans le passage de la connotation médicale péjorative vers la connotation artistique (opposition à la pornographie du XIX^e siècle) et, finalement, vers une visée historique (le nu dans l'histoire de l'art) ou psychanalytique (l'érotisme compris comme une zone excitante dans les expressions comme érotisme buccal, anal, oral). Ni la sexualité, ni la pornographie n'ont créé un substantif « érotique » désignant une œuvre d'art. Un sexuel ou un pornographique n'existe pas, mais un érotique, si. L'érotisme a produit également l'adverbe de manière *érotiquement*, le substantif décrivant le degré de l'érotisme *éroticité*, le verbe *érotiser* pour montrer le caractère transitif de l'érotisme⁸². La sexualité renvoie plutôt au côté anatomique, à la gymnastique du corps et à la statistique de l'art. Elle considère plutôt l'être humain en tant que sexe féminin, masculin, transsexuel ou bisexuel. La pornographie aborde surtout l'auteur, souvent anonyme et la réception de son œuvre ; elle incite au jugement de l'auteur. Sans censure et sans condamnation, il est impossible de parler de

sexuelle correspond mieux aux produits de luxe, mais l'efficacité de ce type de démarche est de plus en plus remise en question.

⁸⁰ D'après le dictionnaire historique de la langue française nous pouvons suivre l'essor du champ lexical : homosexuel (1869), hétérosexuel (1894), le sexe en tant qu'organe sexuel (1897), le troisième sexe comme homosexuel (1892), le deuxième sexe en tant que femmes (1948), sexonomie (1911), sexualisation (1914), sexualiser (1917), pansexualisme (1921), sexualité en tant que vie sexuelle (1924), sex-appeal (1929), sexy (1928), sexologie (1933), sexologue (1949), sexologique (1950), sexisme (1948), unisexe (1960), transsexuel (1965), sex-shop (1970), sexiste (1972), sexothérapeute (1970), sex-symbol (1980).

⁸¹ Une résolution du Parlement Européen sur l'élimination des stéréotypes sur les genres a été adoptée en 2013. Le point concernant l'interdiction de la pornographie dans les médias (y compris Internet) a été rejeté. Cf. Le texte de la résolution en français disponible sur <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A7-2012-0401+0+DOC+XML+V0//FR>.

⁸² Le mot *sexe* a créé les mêmes dérivés : sexuellement, sexualiser. D'où la source de la confusion.

pornographie, elle devient tout à fait subjective. L'érotisme concerne plutôt l'adverbe *érotiquement*. L'on s'interroge sur la manière, les moyens et les méthodes pour présenter la sexualité et même la pornographie. Ainsi, l'écrivain se confronte-t-il à son œuvre. Il doit choisir s'il veut érotiser le verbe, l'adverbe, l'adjectif ou toute la phrase. L'érotisme est donc polyvalent par définition ; comme adverbe, il détermine le temps, l'espace, la quantité, la vitesse ou la manière.

Jean-Jacques Pauvert intitule son livre *Métamorphoses du sentiment érotique*. Il y a dans ce titre une certaine nostalgie du passé : « L'érotisme a fait long feu, il n'existe plus qu'émiété » confesse l'auteur sur la quatrième de couverture. Il semble que ce soit plutôt une nostalgie pour un certain érotisme, au profit duquel l'éditeur a lutté contre la censure afin de publier en France les œuvres du marquis de Sade, de Georges Bataille ou d'André Breton. Ce n'est qu'une parmi d'autres histoires de l'érotisme. Alors que l'on développe le concept de la littérature mondiale, l'on vit de plus en plus dans une société d'information dans laquelle Internet⁸³ devient le premier moyen de communication et de diffusion de la culture et de l'art en général. Au tournant du XXI^e siècle, la sexualité redevient un objet d'étude scientifique dans un nouveau domaine d'étude.

Il semble que l'érotisme s'adapte parfaitement à cette nouvelle réalité. Grâce à Internet, les usagers sont obligés d'écrire de nouveau et de créer en toute liberté. La liberté limite la sécurité et donne en conséquence l'accès à la pornographie et à la croissance du commerce, qui utilise tous les types de sexualités pour gagner de l'argent. La personnalisation du service et la facilité d'accès, devenues de plus en plus mondiales, proposent un défi pour l'érotisme aujourd'hui. Quel érotisme peut toucher un public mondial ? Il en va de même en ce qui concerne la marchandisation de la sexualité et les interminables discussions sur la prostitution, la contraception, la discrimination sexuelle, etc.

Nous avons vu, d'une manière synthétique, comment, en passant de Éros à l'érotique, l'on peut comprendre la notion d'érotisme. Son origine européenne est

⁸³ Malgré un progrès technologique énorme dans la dernière décade (une augmentation de 300% à l'échelle mondiale), en 2014, il n'y a que 30% de la population mondiale qui a accès à internet. Cf. <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>.

dans la culture grecque. Si Éros concernait tout d'abord trois domaines : la cosmogonie (l'anthropologie), la philosophie et l'art, dès le début, a été souligné son caractère esthétique, égalitaire et tout-puissant. Nous pourrions dire qu'il permettait de penser la force de la beauté. Ce n'est qu'après son élaboration philosophique et son rapprochement avec la figure d'Aphrodite (ou Vénus) que l'on a commencé à lier Éros avec l'amour et à introduire des dialectiques : céleste ou vulgaire, sacré ou profane, masculin ou féminin. L'art a développé cette déconstruction d'Éros en nouveaux Érotés (Érôs, Antéros, Hyméros, etc.) et lui a donné des traits anthropomorphes, des attributs et de nouvelles légendes. C'est en même temps qu'Éros est passé dans le domaine de la didactique lorsque *eroticos* dialogue au sujet de l'amour. La romanisation et la christianisation ont développé le clivage entre les formes d'*amor*, en condamnant l'amour charnel et en louant l'amour divin. L'appropriation du mot dans les langues modernes, en Europe, préservait le sens artistique du mot « érotique » mais reconnaissait également son sens péjoratif et médical (la maladie d'amour ou la mélancolie érotique). Cette tendance médicale s'est intensifiée davantage à l'âge classique qui luttait contre l'hystérie et l'érotisme, alors nouvelles appellations de la maladie amoureuse. En même temps, le progrès de la médecine découvre l'homme et sa sexualité. Ce n'est qu'au XIX^e siècle que l'on commence à définir l'érotisme selon des catégories artistiques, pour défendre la liberté d'expression dans une époque de plus en plus dominée par la pornographie clandestine. Finalement, l'érotisme est établi comme une représentation artistique de la sexualité vers la fin du XIX^e siècle et continue à éprouver les frontières de la décence au cours des années les plus tourmentées de l'histoire mondiale. Malgré l'apparition des langues et des littératures modernes, des termes dérivés de l'éros grec ont gardé leur forme originelle. À partir du XX^e siècle, le mot commence à être remplacé par des dérivés d'origine latine, dont *sexe*, réadapté en anglais, *sex*. Dans la langue polonaise ainsi que dans d'autres langues slaves *erotisme* n'est lexicalisé qu'au XX^e siècle. Cependant, les dérivés du mot *luby* ou *milosny* couvrent les mêmes problématiques abordées de la Renaissance jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Avec le développement de la traduction et des échanges scientifiques ou artistiques du début de siècle, le mot *erotyzm* commence à fonctionner dans le domaine de la littérature.

En terme encore plus succincts, l'on pourrait dire que l'érotisme est lié à presque toutes les catégories de l'activité culturelle mais surtout à la religion, à la philosophie, à la médecine, à la moralité, à l'art visuel et à la littérature. Son objet est surtout le corps et les émotions incontrôlables. L'histoire de la notion d'Erotisme peut se résumer en une série des verbes transitifs : penser, louer, représenter, personnifier, enseigner, confesser, condamner, soigner, punir, utiliser et enfin oublier ?

Nous croyons que le passage de Éros grec à l'érotique et, finalement, à l'érotisme est une marque de l'impossibilité d'une complète compréhension de cette notion. Nous ne pouvons que nous approcher d'une de ses faces et qu'essayer de poser une série de question pour mettre en évidence comment les diverses cultures et, par conséquent, les différents arts appliquent l'érotisme. Il semble que la littérature comparée soit la méthode la plus adéquate pour ce genre de recherche. C'est pourquoi dans la suite de notre étude nous allons proposer une série d'oppositions, dans le domaine de la littérature polonaise et française, afin d'éclairer le statut de l'érotisme dans les traditions nationales.

II Érotisme polonais, érotisme français

Commençons par une objection. Mettre un adjectif comme *polonais* ou *français* après le mot *érotisme* est fort discutable. Est-il possible d'isoler, comme s'il s'agissait de l'échantillon d'une substance chimique, un érotisme appartenant à une culture, à une langue et à une littérature donnée ? À la lumière des nouvelles recherches en littérature comparée, condamnant les idées pures et nationales, l'on serait tenté de donner une réponse négative. À plus forte raison si l'on admet que l'érotisme était et continue à être, au moins à notre avis, un mode dynamique d'expression de la sexualité humaine, qui se constitue grâce à un échange culturel sur un territoire et à une époque donnés. Nous croyons donc qu'au lieu de « nationaliser » l'érotisme, il serait opportun de voir comment deux cultures, la polonaise et la française, réagissent aux phénomènes culturels liés à l'érotisme. Ainsi, nous pourrions placer les conceptions de l'érotisme d'André Pieyre de Mandiargues et de Witold Gombrowicz dans une perspective comparée de deux traditions culturelles. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le résultat de cette réaction dépend de plusieurs circonstances (politiques, religieuses, sociales, etc.) étant donné la polyvalence de la notion d'Érotisme et les différences dans la compréhension de deux réalités linguistiques différentes. C'est après cette mise en garde que nous voudrions déterminer également les limites de notre propos dans ce chapitre. Il ne s'agit pas de tracer une histoire de l'érotisme en France et en Pologne car ce serait une tâche pour une équipe de spécialistes issus de plusieurs disciplines des sciences humaines. Notre intention est plus modeste et concerne la mise en évidence des différences entre les deux érotismes surtout dans le domaine de la littérature, suivant une approche comparatiste. Vu l'état inégal des recherches dans les deux pays en question¹, nous voudrions nous concentrer davantage sur l'érotisme polonais en soulignant

¹ Les travaux de langue française sur l'histoire de l'érotisme en France ne manquent pas, les anthologies françaises de littérature érotique non plus. Cf. *Encyclopedia of Erotic Literature*, éd. Gaëtan Brutolle et John Phillips, New York/London, Routledge, 2006. En revanche, le domaine ne semble pas du tout analysé en ce qui concerne la langue polonaise.

ses différences avec l'érotisme français. À l'instar des travaux d'Emily Apter, Pascale Casanova et Franco Moretti, nous voudrions mettre en relief, d'un côté, le développement de l'arbre de la tradition locale et, d'un autre côté, l'adoption et les limites des vagues des modes internationales.

II.1 Premières différences et Renaissance décalée

Si l'on veut comparer la représentation de la sexualité, il ne faut pas oublier le lieu où celle-ci peut s'effectuer. L'on a longtemps cru que la position géographique détermine le climat, que celui-ci conditionne les coutumes vestimentaires, les habitudes alimentaires, le type d'organisation sociale et, par conséquent, la sexualité². En outre, la situation géopolitique influence le type de rapport international qu'une culture donnée peut établir au cours des siècles. La France et la Pologne sont restées des pays relativement proches d'un point de vue géographique dès la création de l'État au Moyen Âge et jusqu'à nos jours. Mais, en même temps, les deux pays sont séparés par l'Allemagne. Il faut noter que, dans la première étape de l'existence de ces deux pays, c'est la religion chrétienne qui a joué un rôle primordial dans la forme de la vie culturelle et, par conséquent, de l'érotisme. Il y a eu cependant deux différences majeures entre la France et la Pologne. La première est la date et le type de christianisation. Clovis 1^{er} s'est converti au christianisme en 500, mais c'est à partir d'Hugues Capet que l'on peut parler de France unie et chrétienne. Quant à la Pologne, Mieszko 1^{er}, chef des tribus polonaises, accepte le christianisme en 966. De plus, la coexistence du culte païen slave provoque des problèmes de christianisation qui se prolongent jusqu'au XV^e siècle. Ce long processus de conversion à la nouvelle religion témoigne d'une difficulté pour abandonner les croyances antérieures, les coutumes déterminées par celles-ci (la bigamie, par exemple) et un certain équilibre entre les

² La théorie des climats a une longue tradition que l'on trouve déjà chez Hippocrate et qui se prolonge jusqu'à Hegel. Elle risque de mener à des analyses discriminatoires et à la consolidation des stéréotypes. Cependant, la littérature s'accommode assez bien des clichés soit pour en faire d'autres ou pour les dénigrer. Le climat n'est pourtant pas un critère valide. Prenons, par exemple, le sud de l'Italie et la Tunisie où le climat semble identique mais où la religion change d'une façon considérable la culture du pays.

cultures slave et latine³. La religion en Pologne, bien qu'omniprésente dans la vie publique, intellectuelle, politique et sociale, n'abordait pas le rythme et la forme de la vie privée et émotionnelle. D'autant plus que les villes et les grandes cours n'abondaient pas en Pologne car les propriétés privées dominaient.

La deuxième différence est la position géopolitique de la Pologne qui était à l'époque un territoire sur lequel s'opposaient deux visions de la christianisation, l'une orthodoxe (plus libérale en matière de sexualité) et l'autre romaine. L'acceptation d'une union politique avec le royaume tchèque et la croyance occidentale ont eu des conséquences sur l'histoire postérieure de la Pologne. C'était une décision politique surtout (l'indépendance garantie par la christianisation du pays) mais qui marqua un clivage dans les relations culturelles de la Pologne avec le reste du monde slave. C'était également le début de la domination du latin (l'écriture latine) et le début de la soumission religieuse, envers les États Pontificaux, et politique, envers l'empire germanique. La réfutation de la religion orthodoxe signifiait en même temps le rejet d'un patrimoine linguistique commun, car les missionnaires orthodoxes enseignaient l'Évangile dans la langue slave et dans une nouvelle écriture⁴. La Pologne restait donc dans un espace intermédiaire entre la religion catholique et orthodoxe, entre le latin et le vieux-slave avec une forte influence de la culture préchrétienne. La France, à la même époque, est un pays fortement christianisé et fait partie de ce que l'on appelle, à tort ou à raison, l'Europe latine⁵.

L'influence de la religion et de la position géographique d'un pays peut influencer la culture et, par conséquent, la littérature. Si, en Pologne, jusqu'au XV^e siècle, l'on ne peut parler que de littérature religieuse, dont une majorité est écrite en latin⁶, en France, pays romanisé, la littérature est plus développée. Sans

³ La liberté sexuelle des premiers peuples slaves serait un sujet à part entière.

⁴ Il s'agit de l'alphabet glagolitique, établi par les missionnaires saints Cyrille et Méthode au IX^e siècle. Il y avait même des essais pour établir le vieux-slave comme une des langues officielles de la liturgie à côté du latin, du grec et de l'hébreux. Il n'y a que la Croatie qui a obtenu ce privilège en 1248. Les autres pays ont dû attendre le XX^e siècle pour la reconnaissance de la langue nationale comme langue de la liturgie.

⁵ Le roi Louis IX est devenu Saint Louis après sa mort. En France, les rois étaient traités comme des représentants de forces surnaturelles et faisaient l'objet d'un culte. On les appelait : « fils aîné de l'Église » ou « roi très chrétien ». En revanche, les rois polonais n'ont jamais eu la position forte dans le monde chrétien (peut-être sauf Jean III Sobieski) et n'ont pas été canonisés jusqu'à l'âge moderne.

⁶ Le premier texte écrit en langue polonaise date du XI^e siècle.

entrer dans l'histoire de la littérature française, il semble opportun de marquer deux facteurs définitifs de cette différence. Tout d'abord, le rapport avec la culture italienne et la pénétration de la pensée néoplatonicienne⁷ était plus ressentis en France qu'en Pologne. De plus, en raison du voisinage avec l'Espagne mauresque, le traitement du thème de l'amour dans la littérature résulte de l'apparition de la *fin'amor* (appelée plus tard « l'amour courtois ») et de la littérature courtoise au XII^e siècle en France⁸. C'est un phénomène culturel qui a marqué également la suite de l'érotisme littéraire. Il ne faut pas oublier que c'était un genre élevé, inaccessible pour la plupart des gens.

L'amour courtois comme thème n'existait pas dans la Pologne du XI-XII^e siècle. Elle ne participait pas aux croisades, plongée dans la dissolution du royaume en principautés (1138-1320). Il semble qu'en Pologne le passage de la grande narration historique à un roman courtois ne se soit pas effectué en même temps qu'en France. Le genre propre au milieu élevé de la société n'a pas connu le même succès en Pologne. Jusqu'à la création de la première université polonaise en 1364 à Cracovie, l'échange culturel avec le monde occidental était minime et la culture latine côtoyait les résidus de la tradition païenne. Il y avait un double visage de la mentalité médiévale par rapport à la sexualité :

D'un côté, on prôna l'idéal religieux le plus rigoureux : jeûne, chasteté, pureté, loyauté, macération, renoncement aux plaisirs, rejets de biens terrestres, préparation à l'au-delà. Sauf exceptions, cet idéal convenait à merveille à la glèbe qu'on avait imprudemment tirée de son esclavage et ramenait surtout la femme à son rang ancien : le seigneur exploitant son travail, le prêtre prenant la charge de son âme, l'homme imposant la servitude à son corps. De l'autre, on affirma que la terre offrait des plaisirs pour qu'ils fussent cueillis. Ce monde ignorait l'autre, au point que les femmes, réservées avec les hommes de leur race, se montraient nues aux manants avec une parfaite indifférence⁹.

Dans le monde occidental, l'amour chrétien a été remplacé par l'amour courtois. La chevalerie a établi un code de comportements amoureux où la relation entre le chevalier et la dame ressemble au schème féodal¹⁰. Cependant, la réalité et surtout la réalité paysanne restent éloignées de ce que propose la littérature. La

⁷ École de Chartes au XII^e siècle.

⁸ Cf. Rachel Arié, « Ibn Hazm et l'amour courtois » dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 40, 1985, p. 75-89.

⁹ Giuseppe Lo Duca, *Histoire de l'érotisme*, Paris, Pauvert, 1963, p. 89-90.

¹⁰ Voir *Le Traité d'amour* d'André Le Chapelain (1186).

prostitution devient une pratique de plus en plus commune étant donné l'interdit de fornication, d'adultère et de bigamie (qui existait probablement dans les pays slaves). L'époque chrétienne, par autorité des États Pontificaux, impose l'image de la sexualité, condamne la nudité, instaure la notion du péché de chair : « La femme devenant le sujet même du péché, tout débordement sexuel ne peut être aux yeux de nouveaux théologiens, que le fait du diable »¹¹. Ainsi, le discours érotique est dominé par des accouplements avec le diable et par la sorcellerie. Cependant, en Pologne, cette image de la femme n'a pas été prégnante : des femmes ont eu un rôle important dans la société, Jadwiga (Hedwige) devient le roi (et non la reine) de la Pologne dans les années 1384-1399.

La Renaissance venue d'Italie, retour à l'Europe préchrétienne, provoque d'autres différences. Il s'agit de nouveau d'un décalage temporel entre les pays en question. Si l'on peut parler de la première Renaissance italienne (*Trecento*, *Quattrocento*), il faut surtout rappeler deux phénomènes fondamentaux répandus à cette époque. C'est, d'un côté, le pétrarquisme avec le platonisme renaissant (représentée par l'Académie de Florence) et, de l'autre, la tradition populaire. La conception de l'amour platonique, remaniée par rapport à la version originale de Platon, et l'éloge de la femme, proposé par Pétrarque, ont influencé la poésie lyrique d'Europe Occidentale (France, Angleterre, Espagne) aux XV^e et XVI^e siècles. Au même titre que le manque de la littérature chevaleresque et de la philosophie néoplatonicienne dans les siècles précédents, la même tradition n'a pas eu la même réception sur le territoire du royaume polonais ; d'ailleurs, la Renaissance y a commencé plus tard, vers la seconde moitié du XV^e siècle. La littérature polonaise non-ecclésiastique débute au XV^e siècle avec des poèmes à thématiques populaires. C'était surtout dans le milieu universitaire qu'apparaissaient de nouvelles formes poétiques, par exemple, des érotiques. *Cantilena inhonesta* qui date de la première décennie du XV^e siècle, est considérée comme le premier poème érotique dans la langue polonaise¹². Le poème, publié dans une édition critique par Roman Jakobson en 1934, raconte l'histoire frivole d'un jeune étudiant se plaignant d'une dame qui ne veut pas satisfaire ses désirs. Dans le siècle suivant, deux poètes, Jan Kochanowski et Mikołaj Rey, fondateurs

¹¹ Giuseppe Lo Duca, *Histoire de l'érotisme*, op. cit., p. 75.

¹² La langue d'écriture fait débat ; il s'agit probablement d'une transcription phonétique du tchèque. Peut-on penser qu'il s'agit d'une variante de *Carmina Burana* du XIII^e siècle ?

de la langue littéraire polonaise, reprennent le thème érotique sous le même angle en adaptant le phénomène occidental à la réalité polonaise. Là où l'art plastique n'osait pas encore manifester ses tendances envers la sexualité, la littérature polonaise courait le risque :

Là, on admettait la possibilité, la nécessité même de la plaisanterie, du badinage, des situations érotiques piquantes, des chansons légères à l'occasion des fêtes et des festins. L'art d'écrire, les conditions propices à la création d'une littérature nationale se développèrent en Pologne avant l'art de la peinture. Un écrivain polonais du XVI^e, XVII^e ou XVIII^e siècle avait le droit d'adopter un ton libre et de tourner une description en blague¹³.

Effectivement, la première poésie érotique est marquée d'une dose de satire, d'une légèreté de ton. Elle peut être comprise comme une autodéfense face à une thématique nouvelle, jusqu'alors absente du discours officiel et auquel le public devait s'habituer. La philosophie de la félicité, l'épicurisme, le thème de la campagne comme lieu de sérénité, abondent dans la première littérature polonaise ; toutes les classes de la société et même le pape sont critiqués. En Europe, la libération des mœurs ne pouvait rester sans réponse de la part des autorités ecclésiastiques ; la création d'un *Index librorum prohibitorum* en 1529 marque le début d'une période de condamnation des ouvrages outrageant les bonnes mœurs¹⁴. Les premiers livres mis à l'index, provenant de la tradition littéraire française, seront *Erotica verba* de François Rabelais, *Les Essais* de Michel de Montaigne¹⁵ (et, en même temps, *Les Sonnets luxurieux* de Pierre l'Arétin en Italie).

¹³ Andrzej Banach, *Les « Enfers » : domaine polonais*, Paris, Pauvert, 1966, p. 22.

¹⁴ Si les écrivains français abondent sur la liste des condamnées par le Vatican (abolie au XX^e siècle), il n'y a que quatre exceptions polonaises : Andrzej Krzycki, Andrzej Frycz Modrzewski, Mikolaj Kopernik (tous du XVI^e siècle) et Adam Mickiewicz (au XIX^e siècle)

¹⁵ Ce sont deux œuvres de la littérature française que Witold Gombrowicz estimait beaucoup. Ce choix n'est pas surprenant, étant donné le postulat de Montaigne sur la liberté de s'exprimer et l'audace verbale de Rabelais.

II.2 La période post-renaissante : libertinage et sarmatisme

Il serait difficile de ne pas mentionner l'importance du libertinage dans le développement de l'érotisme littéraire en France. Jean-Jacques Pauvert explique brièvement son sens :

Qu'est-ce qu'un libertin ? C'est un esprit jeune et rebelle. Rebelle contre l'école littéraire officielle : François de Malherbe, le marquis de Racan, François Maynard. [...] Rebelle contre les contraintes officielles de la société : bigoterie, conformismes de toutes sortes, soumissions aux convenances ? Et plus l'Église prétend prendre contrôle de la société, plus les libertins se révoltent, et font imprimer (clandestinement) des poésies « libertines »¹⁶.

C'est surtout une attitude par rapport aux croyances religieuses et à la politique, prônée par des représentants de la haute société. La sexualité est utilisée comme un moyen dans un discours politique et concerne la majorité des écrivains : « une des constantes de la France est que rares sont les grands écrivains qui ne se risquent pas, à un moment ou à un autre, à des textes érotiques »¹⁷. La publication de *L'École des filles* (1655) anonyme, portant sur l'initiation sexuelle d'une jeune dame aidée par une entremetteuse et par un libertin, marque le début approximatif du roman libertin. Ce genre nouveau trouve son apogée après la mort du Louis XIV en 1715 :

À partir de 1740 environ avait commencé le règne européen – donc universel – de la littérature licencieuse française. Pourquoi un règne aussi absolu ? C'est que seule la langue française alors a su garder et enrichir, héritage des Grecs, des Latins et des Gaulois, un vocabulaire et une syntaxe érotiques. L'allemand et l'anglais, embarrassés dans leurs interdits, n'ont trouvé à développer que des langages frustes, grossiers. L'italien s'est perdu dans le morcellement de son pays (la langue de Baffo, si riche, n'est, rappelons-le, que du patois vénitien). Ne parlons pas encore de l'espagnol¹⁸... »¹⁹.

Le phénomène culturel, au départ destiné à une élite lettrée, entre de plus en plus dans le domaine public. L'alphabétisation de la société et le nombre de plus en

¹⁶ Jean-Jacques Pauvert, *Métamorphose du sentiment érotique*, Paris, JCLattès, 2011, p. 118-119.

¹⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁸ Et pourtant, c'est de la langue espagnole que provient l'un des mythes les plus exploités de l'érotisme : *Don Juan* de Tirso de Molina. On pourrait dire la même chose de l'Italie avec Giacomo Casanova ou de l'Angleterre avec John Cleland et son roman *Fanny Hill*.

¹⁹ Jean-Jacques Pauvert, *Métamorphose du sentiment érotique*, *op. cit.*, p. 140.

plus élevé des lecteurs de la classe moyenne ont changé les circonstances de réception de la littérature libertine dans le dernier quart du XVIII^e siècle. *Le silence des lois*, l'abolition de toute censure et de tout contrôle policier des publications dès la prise de la Bastille en 1789 ont donné un élan à cette production. Cependant, cette situation n'a duré qu'une décade avec la prise du pouvoir par Napoléon Bonaparte. Jean-Jacques Pauvert commente ainsi cet épisode :

La coupure morale entre la France et le reste de l'Europe est devenue un large précipice. L'Europe a regardé la Révolution française, la Terreur, le Directoire, le Consulat avec stupeur, indignation ou enthousiasme, mais la licence sans frein, elle, a fait l'objet d'une réprobation unanime. Qui subsistera quels que soient les régimes politiques subis par la France. De même subsistera le socle français de la liberté d'esprit venu du fond des âges²⁰.

Le libertinage des XVII^e et XVIII^e siècles côtoyait la naissance des régimes des monarchies absolues en Europe occidentale, issues d'une philosophie politique nouvelle (la Prusse, l'Autriche, la Russie et l'Angleterre). La France était pionnière en établissant le modèle de ce que l'on nommait plus tard l'ancien régime. La centralisation du pouvoir, portée à son paroxysme, a changé la mentalité du peuple d'une façon globale. Le pouvoir royal cherchait à dominer le pouvoir religieux. Le château de Versailles représentait en quelque sorte le parangon culturel de l'époque.

En revanche, en Pologne, un phénomène opposé était en train de voir le jour. À l'aube de la disparition de la dynastie Jagiellonienne, après une union personnelle avec le Grand-Duché de Lituanie, le royaume de Pologne devenait *Rzeczpospolita Obojga Narodów* (La République des Deux Nations) avec un roi élu par la noblesse par élections à partir de 1572 jusqu'à la dissolution de l'État en 1795. En outre, l'année suivante (1573) la confédération varsovienne, adoptée par le parlement polonais, garantit la tolérance religieuse à tous les croyants. La faiblesse de l'État polonais par rapport aux monarchies du voisinage, le pouvoir décentralisé et la coexistence des cultes religieux faisait de la République des Deux Nations un territoire très différent du royaume de la France. La culture polonaise de cette époque, aussi bien officielle que populaire (fin XVI^e – moitié

²⁰ *Ibid.*, p. 169.

du XVIII^e) était dominée par le sarmatisme. C'était un mythe selon lequel tous les nobles polonais provenaient d'un peuple mythique des Sarmates du Proche Orient²¹ ; la légende a influencé l'art et la littérature de l'époque, en mettant l'accent sur la liberté individuelle, la tolérance, l'hospitalité et l'apport des valeurs orientales. C'était l'âge d'or de la culture polonaise. À partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, le sarmatisme dégénère et devient xénophobe envers les nouveautés de l'Europe occidentale. C'est une des raisons pour laquelle les époques littéraires se sont décalées et certains courants (le libertinage) n'ont pas eu la même réception en Pologne. Cette différence a eu également des conséquences sur la représentation de la sexualité.

Il y a deux phénomènes culturels sur lesquels nous voudrions porter notre attention. Tout d'abord, le foisonnement de la poésie érotique baroque dans la langue polonaise. Dans l'unique anthologie de la littérature érotique en langue polonaise dont nous disposons²², à part quelques poèmes ou épigrammes gaillards et piquants de la Renaissance, la plupart des textes érotiques concerne l'âge baroque et plus exactement des poètes comme Daniel Naborowski (1573-1640), Hieronim Jarosz Morsztyn (1581-1623), Jan Andrzej Morsztyn (1621-1693) et Wacław Potocki (1621-1696). Le trait commun de ces poèmes est leur caractère satirique (il y a certaines traductions du poète latin Martial) et une attitude plutôt caricaturale en ce qui concerne les rapports sexuels. Ils décrivent les femmes comme infidèles, inexpérimentées, inassouvies et capricieuses, les hommes pris en érection cherchent à copuler, les vieilles dames cherchent à séduire comme les courtisanes. La langue est pleine d'allusions au coït et aux organes sexuels ; dans la vie privée, l'érotisme n'était pas tabou. Il y a le motif du diable comme source d'excitation sexuelle et celui de la vieille femme laide qui produit le dégoût²³. Les références mythologiques abordent surtout la variante romaine : *Lekcyje*

²¹ Contrairement aux postulats des époques suivantes, qui critiquaient cette mythologie, les dernières recherches scientifiques font preuve d'une possible parenté génétique entre les peuples venant d'Iran et des peuples slaves occidentaux.

²² *Chwasty polskie : klasyka polskiej erotyki (La Mauvaise herbe polonaise : les classiques de l'érotisme polonais)*, éd. Daniel Olbrychski, Warszawa, W.A.B., 2013.

²³ C'est probablement le motif folklorique slave de *baba yaga*, présent dans les légendes et les contes de fées, où le personnage féminin âgé est surtout un caractère noir. Elle peut être liée également au personnage féminin de la mort faucheuse (*Kostucha*). Contrairement à la culture grecque où Thanatos était un homme, la mort dans le folklore slave était toujours un personnage féminin.

*Kupidynowe*²⁴ (*Leçons de Cupide*) de Kasper Twardowski (1592-1641) est une première version d'*ars amatoria* à la polonaise. Ce poème présente l'apprentissage d'une rhétorique d'amour qui peut permettre au jeune candidat de goûter le plaisir d'amour charnel. Malgré les efforts, les dix leçons échouent et le coït n'a pas lieu, la fille est destinée au cloître. La fin du long poème exprime l'absurdité de la nature humaine, guidée par un désir qui ne peut pas être assouvi à cause des interdits sociaux ou religieux. La mort semble être l'unique solution. Le début poétique, assez osé, a valu à Twardowski son inscription sur l'index des livres prohibés par l'évêque de Cracovie. *Leçons de Cupide* sont en quelque sorte la continuation des motifs de la Renaissance et de motifs plus anciens comme *quinque linea amoris*²⁵. Il manque le contexte religieux ou politique, la vie privée domine la thématique des œuvres, les mémoires sont une forme littéraire très répandue.

En même temps, en France, se développe un certain mythe de la beauté polonaise²⁶. Il faudrait une analyse anthropologique pour savoir s'il y a un fondement historique à cette particularité. La Pologne des XVI^e et XVII^e siècles est un territoire multiculturel et multiethnique, où le mythe de la Sarmatie s'est répandu. À en croire à des historiens de l'époque, les Polonais étaient les plus hauts parmi les européens. Ce qui frappe dans l'étude de ces textes est la fascination pour la beauté masculine polonaise. François Rosset explique ainsi cette particularité :

[...] c'était l'homme qui revêtait, aux yeux des Français, les signes de cette étrange beauté. Les crânes rasés surmontés d'une unique houppe de cheveux, les moustaches touffues, les torsos nus couverts de bijoux, les regards fiers et le maintien altier sur de superbes chevaux : tels étaient ces mâles, représentants incongrus de l'épouse qui évoquaient en même temps les lointaines époques de la République romaine et les fastes d'un Orient non moins distant²⁷.

²⁴ Kasper Twardowski, *Lekcje Kupidynowe* [1617], Warszawa, Wyd. Radosław Grześkowiak, 1997.

²⁵ Le motif des cinq étapes de séduction (le regard, le dialogue, le toucher, le baiser et l'acte sexuel) a été introduit par le poète comique latin Térence au II^e siècle Av. J.-C et repris par les troubadours.

²⁶ Cf. François Rosset, « Du beau polonais à la belle polonaise », *L'Arbre de Cracovie*, Paris, Éditions Imago, 1996, p. 135-172.

²⁷ *Ibid.*, p. 137.

Il y a donc un stéréotype du noble polonais parfaitement bien fait, de belle taille et de bonne mine, si l'on veut paraphraser les expressions du milieu du XVII^e siècle. Dans un catalogue européen de 1669, un auteur loue la noblesse polonaise :

galante et magnifique plus qu'en aucun lieu du monde et que soit dans le train, soit dans les habits, soit dans les festins et dans les cérémonies, ils dépassent en éclat beaucoup de nations qui passent pour très polies²⁸.

Il n'est donc pas étonnant de voir entrer la figure du beau Polonais dans la littérature française. L'exemple le plus intéressant est l'incipit de la nouvelle galante de Jean de Préchac²⁹ intitulée, *nota bene*, *Le Beau Polonois* dans laquelle l'auteur nous assure que : « Les Polonais ont toujours été fort considérables par leur valeur, par leur noblesse et par leur bonne mine ; car il est constant qu'on trouve des gens mieux faits en Pologne que dans toutes les autres nations de l'Univers »³⁰. Selon ce motif, la beauté du Polonais est tellement éclatante qu'elle confond même les hommes³¹. L'ambiguïté du sexe et l'inversion du rôle masculin et féminin font partie de l'intrigue de la nouvelle de Préchac où le jeune fils de Palatin royal Walinski et Beralde, fille d'un officier impérial allemand, nouent une relation amoureuse, interrompue par une série de péripéties, voyages et quiproquos tout à fait insolites. Nous ne trouvons pas de traces de ce motif dans la littérature polonaise.

Cette image particulière change au XVIII^e siècle quand la femme devient l'héroïne de romans surtout écrits par les hommes³². Ce genre, hérité du siècle précédent, commence à jouer le rôle principal dans la littérature, alors que les écrivains se spécialisent de plus en plus, suivant le modèle du nouvel humanisme. L'être humain est de nouveau au centre des intérêts, mais il doit chercher à être heureux ici, sur la Terre. Les voyages, qui s'intensifient dans ce siècle, changent d'une manière considérable les mentalités : les comparaisons, auxquelles ils aboutissent, augmentent l'importance de l'esprit de contestation. La littérature témoigne de la même inquiétude par rapport à la nature des désirs humains.

²⁸ Samuel Chapuzeau, *L'Europe vivante ou relation nouvelle, histoire et politique de tous ses Etats jusqu'en 1666*, Genève, J.-H. Widerhold, 1668, p. 295-296.

²⁹ Jean de Préchac (1647-1720) était, à l'époque, l'un des écrivains français le plus prolifiques.

³⁰ Jean de Préchac, *Le Beau Polonois : la nouvelle galante*, Paris, La Veuve de F. Mauger, 1681, p. 5-6.

³¹ Cf. François de Rosset, *Histoires tragiques de nostre temps* [1614], Genève, Slatkine, 1980.

³² La réalité reste plus cruelle, Olympe de Gouges est guillotinée en 1793 après avoir présenté *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*.

Cependant, si cette image est soutenue dans les lettres françaises, ce n'est pas le cas de la littérature polonaise. Vers la fin du XVIII^e siècle, des écrivains comme Jean Potocki (1761-1815), Stanisław Trembecki³³ (1739-1814) et Adam Naruszewicz cherchent à traduire des œuvres libertines dans la langue polonaise. Quelques femmes publient des romans (Maria Czartoryska, Anna Mostowska, Klementyna Hoffmanowa), mais contrairement à la littérature française, la littérature polonaise ne s'est pas intéressée à la femme. Le premier roman moderne polonais d'Ignacy Krasicki, en 1776, raconte les mésaventures d'un noble polonais³⁴. C'est toujours un personnage masculin à l'inverse de la mode française où les personnages féminins dominent, tout au long du XVIII^e siècle. Contrairement à l'histoire de la littérature française, le classicisme polonais a été une période très courte qui va de 1760 à 1820. Il est dominé par les discours politiques et n'aborde pas les thèmes érotiques³⁵. L'arrivée tardive de l'œuvre clandestine du comte Alexander Fredro est une exception dans le panorama de la littérature polonaise. Le fameux dramaturge, ex-soldat napoléonien écrit des textes anonymes au contenu explicitement érotique. En 1817, il a publié la deuxième *ars amatoria* polonaise, *Sztuka Oblapiania (L'art d'embrasser)*. Ses ouvrages ont été plusieurs fois prohibés ou attribués à d'autres. Finalement, les publications qui eurent lieu dans les années 1920 ont confirmé qu'il en était bien l'auteur.

En dehors de la littérature, dans la peinture et tant en France qu'en Pologne, il ne faut pas oublier le rôle du style rococo et le rôle de la femme de plus en plus marqué dans les représentations (le motif de la liseuse dans la peinture représentait l'inquiétude pour la femme qui lit³⁶). Il faut attendre le XIX^e siècle pour voir surgir le mythe de la belle polonaise. La comtesse Waleska, amante de Napoléon ou madame Hanska, amante puis épouse d'Honoré de Balzac, sont deux personnages historiques qui ont marqué l'imaginaire commun de l'époque. Madame de Staël dit dans son étude *De l'Allemagne* : « Les

³³ Premier traducteur de l'*Ode à Priape* d'Alexis Piron publié pour la première fois en Pologne en 1922.

³⁴ Ignacy Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego Przypadki (Les Aventures de Nicolas Doswiadczynski)*, Varsovie, Michael Gröll, 1776. Le livre est une synthèse de la mentalité du siècle des Lumières.

³⁵ Cf. Rosine Georgin, *Gombrowicz*, Lausanne, L'Âge de l'homme, « Cahiers Cistre », n° 2, 1977, p. 11-14.

³⁶ Sergine, dans *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues, lit un roman dans le jardin pendant que son fils tombe accidentellement dans la piscine et se noie.

Polonaises ont des manières très séduisantes, elles mêlent l'imagination orientale à la souplesse et à la vivacité d'esprit français »³⁷ ; en même temps, Stendhal en fait éloge dans son *Journal* : « Dans les Françaises, il a quelque chose qui casse le cou à l'imagination ; les Polonaises sont décidément les premières femmes de l'Europe ; elles ont tout l'abord des Françaises plus une imagination orientale »³⁸. Cette appréciation de la beauté féminine témoigne en quelque sorte de la situation historique et d'un certain exotisme que la Pologne représente en Occident. Le motif de la belle polonaise réapparaît plus tard dans la littérature française, chez Apollinaire mais également chez Mandiargues³⁹. Le potentiel littéraire de la beauté aussi bien masculine que féminine n'a été utilisé par la littérature polonaise que plus tard.

II.3 Le siècle du changement

Si le XVIII^e siècle est marqué par l'érotisme littéraire en France alors qu'il n'est nullement ressenti en Pologne, le XIX^e siècle est le grand siècle du romantisme et du réalisme dans les deux pays. Comme le décrit Jean-Jacques Pauvert :

La France a régné sur les esprits européens durant le XVIII^e siècle. Elle a longtemps dicté les courants intellectuels. Maintenant la réaction est là. Un profond changement de mentalité est né, surtout en Allemagne et en Angleterre. Et celui-ci est doublement dirigé contre le XVIII^e siècle français : contre l'hégémonie des « Lumières », du rationalisme, et en même temps contre la licence « philosophique » [...] Le Romantisme français, comme l'allemand et l'anglais, veut être un mouvement autant moral que littéraire⁴⁰.

En France c'est surtout le siècle de la censure. Les nouveaux courants de pensée proposent des finalités différentes à l'amour. Alexandra Pion, dans son étude sur

³⁷ Madame de Staël, *De l'Allemagne* [1810-1813], t. I, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 96.

³⁸ Stendhal, *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1982, p. 105.

³⁹ Le motif des mines de sel de Wieliczka apparaît dans la littérature française dès le XVIII^e siècle. Cf. François Rosset, « Le sel du discours : Wieliczka ou les mines de Cracovie », *L'Arbre de Cracovie : le mythe polonais dans la littérature française, op. cit.*, p. 227-240. De même, dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues, on retrouvera le motif des mines avec des belles polonaises dans « Le paradis dans la mine » et « Les mines de Carmaux » de son premier recueil de contes, *Dans les années sordides*.

⁴⁰ Jean-Jacques Pauvert, *Métamorphose du sentiment érotique, op. cit.*, p. 170-171.

l'érotisme de Stendhal, remarque cette bifurcation des conceptions de l'érotisme à l'époque romantique et la troisième voie stendhalienne :

Envisagé par les héritiers du sensualisme et du libertinage comme un besoin du *sixième sens* physique, l'érotisme est naturaliste, un jeu sexuel ; pour les Idéologues et leurs auxiliaires, l'érotisme apparaît comme la manifestation essentielle de l'instinct génésique, l'érotisme est conjugal. Chez Stendhal, l'érotisme est esthétique au sens philosophique et artistique du terme, dans la mesure où l'érotisme et l'esthétique, en renouant avec les théories de la sensibilité, font tous deux l'expérience de l'*aisthesis*, sur le plan théorique mais aussi sur le plan individuel⁴¹.

À en croire à l'auteure, *De l'amour* (1822) de Stendhal devient en quelque sorte un traité ou un manifeste de l'érotisme artistique avant la lettre. La sensibilité, selon le slogan *aimer c'est sentir*, part toujours d'une pulsion originellement sexuelle. Cette animalité dans l'humain se développe au fur et à mesure d'un point de vue physique et moral et enfin se cristallise (pour reprendre le vocabulaire stendhalien). Comme le souligne Pion dans ses analyses :

[...] la cristallisation s'impose ainsi à la fois comme un processus érotique au cours duquel l'amant fantasme et réinvente sans cesse ses impressions, mais également comme un processus esthétique car l'imagination tend instinctivement, par un besoin constant et progressif d'émotions fortes, à la production d'idées qu'elle fait renaître dans son monde et qu'elle embellit en les recouvrant d'un voile merveilleux⁴².

C'est en quelque sorte, la première tentative de théorisation la notion d'Érotisme (quoique le terme ne soit pas utilisé par Stendhal), qui se place, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, entre le discours médical et artistique. Contrairement au propos de Stendhal, l'époque témoigne de « l'installation du monde bourgeois et matériel, de l'austérité du Code civil, de la répression du désir par la médecine et de l'explosion de la prostitution »⁴³. Stendhal, réfractaire, propose une conception de l'érotisme qui n'est ni conjugal, ni institutionnalisé, ni scientifique, où « le plaisir est envisagé comme une fin en soi, non plié aux règles sociales »⁴⁴. La vision proposée est plutôt cosmopolite et joint les sources comme la courtoisie italienne ou les poésies provençales et arabes⁴⁵. *De l'amour* est

⁴¹ Alexandra Pion, *Stendhal et l'érotisme romantique*, Rennes, PUR, 2010, p. 257.

⁴² *Ibid.*, p. 258.

⁴³ *Ibid.*, p. 258-259.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Selon l'auteure de l'étude, Stendhal prône la sexualité féminine, surtout le type de l'italienne, qui peut être considéré comme l'avant-garde du féminisme.

beaucoup plus qu'un texte théorique, écrit probablement pour calmer le chagrin d'amour non partagé de Mathilde Viscontini Dembowski. Quant à sa portée internationale, il reste pourtant le texte destiné majoritairement au public français. À sa publication⁴⁶, *De l'amour* a connu un échec dans les librairies, vendu, dit la légende, en dix-sept copies ; sa traduction polonaise n'apparaît qu'en 1905⁴⁷. La préface de la première édition polonaise a un ton légèrement moqueur et essaie de diminuer la valeur de l'œuvre en tant que théorie, étant donné que l'amour n'est pas (selon les auteurs de la préface) une chose que l'on pourrait systématiser. C'est pourquoi, les préfaciers critiquent les types de l'amour et les types de personnages amoureux (Don Juan et Werther). Le livre de Stendhal montre plutôt sa manière de penser une œuvre romanesque comme un système, malgré ses notes et ses annexes intéressantes (le code de l'amour courtois en 31 principes, *Erotica* d'André le Chapelain, 4 degrés de l'amour⁴⁸ et même *Le catéchisme du séducteur*). La façon de penser une totalité semble s'attacher davantage au siècle précédent qu'à l'époque romantique. L'amour et le pouvoir sont deux paradigmes développés plus tard dans ses romans. La réflexion sur la traduction polonaise de *De l'amour* peut nous porter à poser la question, de savoir s'il y a eu un *De l'amour* polonais ? La réponse semble être plutôt négative.

En 1825, la première publication des *Mémoires* de Giacomo Casanova (pas encore traduites en polonais) fait scandale et d'autres textes plus hardis encore sont condamnés et prohibés. Entre autres, c'est le cas de l'œuvre de marquis de Sade. Le XIX^e siècle popularise les journaux disponibles à un large public. Ces journaux influencent la forme des romans (publié par chapitres) mais également le contenu, qui touche de plus en plus les faits divers de la société bourgeoise. L'essor de la presse augmente l'autonomie des écrivains qui peuvent désormais contribuer aux débats nationaux. Au milieu du XIX^e siècle, l'invention de la photographie change les choses. Au moment où écrire devient un métier, la peinture reste encore l'art par excellence. L'invention du daguerréotype et ensuite de la photographie contribuent à la distribution d'une nouvelle réalité visuelle.

⁴⁶ La première version du *De l'amour*, qui date de 1803, a été publiée pour la première fois en 1909 dans la *Revue politique et littéraire*.

⁴⁷ Stendhal, *O Miłości*, trad. Wilhelm Mitarski et Stanisław Lack, Lwów, Altenberg, 1905.

⁴⁸ Selon la formule originale : *Primus in spei datione consistit, Secundus in osculi exhibitione, Tertius in amplexus fruitione, Quartus in totius concessionem personae finitur* (l'espoir, le regard, le toucher et l'acte sexuel).

Celle-ci est aussitôt utilisée dans la représentation de la sexualité. Le réalisme de la représentation devient un outil pour l'introduction de l'érotisme à un nouveau degré. La librairie clandestine en France commence à publier les premières anthologies des textes érotiques du passé⁴⁹ tandis que des dictionnaires érotiques⁵⁰ reprennent le vocabulaire argotique et libertin concernant la sexualité. L'intérêt clandestin pour l'érotisme augmente, et pas seulement en France. L'atmosphère très chaste imposée par la mentalité victorienne a augmenté l'intérêt pour le défendu. La pornographie devient de plus en plus répandue. En 1870, Léopold Sacher-Masoch publie son roman *La Vénus à la fourrure*, devenu un classique de la littérature érotique. En France, le naturalisme propose une recherche sur le corps humain⁵¹. L'intérêt pour l'érotisme des femmes écrivains en France se lit dans l'œuvre de Rachilde, ou Margueritte Vallette-Eymery (1860-1953), de George Sand, de vrai nom, Amantine Aurore Lucile Dupin (1804-1876). La première démontre dans son roman *Monsieur Vénus*⁵² (1884) la fausseté du corps nu. L'héroïne du roman Raoule s'éprend pour les traits féminins du jardinier Jacques. C'est le fantasme androgynique et la rêverie d'un corps qui organise la dynamique du roman. Sand, dans *Lélia*⁵³ (1833), raconte l'histoire de deux sœurs. Lélia est déchirée par le désir et les jouissances de l'âme mais elle est frigide tandis que Pulchérie, prostituée en Italie s'adonne aux jouissances charnelles sans connaître celles de l'esprit. L'opposition du désir et de la jouissance qui ne peut se réaliser que dans la rêverie sur un personnage androgyne constitue un thème majeur du roman. D'une manière générale, ces deux romancières, comme les autres naturalistes, voulaient élargir la description à tout le corps et non seulement aux parties traditionnellement connues pour créer des langages (le visage ou les yeux). C'est pourquoi, les naturalistes ont porté beaucoup plus d'attention à la

⁴⁹ On publie des auteurs comme Boccace, l'Arétin, Baffo, Bandello, Casanova, Cleland, Delicado, Poggio, Rétif de la Bretonne, Sade et autres. Cf. La liste des publications d'Isidore Liseux, disponible sur http://www.scissors-and-paste.net/Isidore_Liseux.html.

⁵⁰ Alfred Delvau, *Dictionnaire moderne érotique*, Bâle, Karl Schmidt, 1850 ; Jules Choux, *Le Petit citeur : notes érotiques et pornographiques*, Bruxelles, Paphos, 1881.

⁵¹ André Pieyre de Mandiargues a sans doute hérité du naturalisme l'enregistrement des détails pour la préparation du roman. La parenté entre l'écriture de Zola et celle de Mandiargues a été observée par David J. Bond. Cf. David J. Bond, *The Fiction of André Pieyre de Mandiargues*, New York, Syracuse University Press, 1982, p. 87.

⁵² Rachilde, *Monsieur Vénus* [1884], Paris, Flammarion 1977.

⁵³ Georges Sand, *Lélia* [1833], Paris, Garnier, 1960.

nudité, dont l'exposition était à l'époque contre les normes de la société⁵⁴. L'érotisme se concentrait par conséquent sur la valeur du corps, en lui supposant un sens indépendant de l'esprit. Le corps nu produisait plutôt la méfiance⁵⁵, c'est pourquoi on n'hésitait pas à montrer sa laideur. Il aura fallu attendre le siècle suivant pour le rejeter le dualisme corps-esprit et dépasser la limite du corps féminin⁵⁶.

Vers la fin du siècle, la science continue ses recherches sur la sexualité, Richard von Krafft-Ebing publie son *Psychopathia Sexualis* en 1886 et utilise pour la première fois les mots : sadisme et masochisme. La sexualité, d'un point de vue scientifique, reste une maladie grave mais devient de plus en plus liée aux troubles psychiques. En ce qui concerne la France⁵⁷, l'année 1881 et la libération de la presse laissent la voie libre aux publications jusqu'alors clandestines. La série de *Curiosa*, publiée par Alcide Bonneau, et la publication de la traduction française du *Kama Sutra*⁵⁸ ainsi que des dictionnaires érotiques modernes font preuve de cet intérêt. En France, le premier film pornographique est projeté en 1896⁵⁹.

II.4 L'érotisme dans un siècle nouveau

En France et en Pologne, l'attitude envers l'érotisme change. Le fait érotique n'est plus un sujet de conspiration et il n'y a presque plus de publications clandestines (comme c'était le cas dans les siècles précédents). La littérature met la sexualité au centre de son intérêt. L'art en général perd son statut de supériorité et doit être au service de l'artiste. L'érotisme n'est plus un discours qui sert

⁵⁴ On pourrait mentionner Émile Zola, les Goncourt, Alphonse Daudet ou J.-C. Huysmans. Cf. Morten Nøjgaard, « *Splendor corporis, splendor veritatis?* Le corps féminin comme démonstration ou subversion de la vérité », *Woman under Construction. Female Representations in 19th-Century French and Scandinavian Realism and Naturalism*, Helsinki 2008, publié dans *Excavatio*, vol. XXIII, 1-2, 2008.

⁵⁵ Rappelons que l'usage des miroirs ou les bains nus étaient mal vus selon le code des bonnes manières.

⁵⁶ En dehors de Rachilde et de George Sand, peu d'écrivains français s'intéressaient à la description du corps masculin.

⁵⁷ Pour un panorama complet de l'érotisme dans la littérature de cette période Cf. « French : Nineteenth Century », *Encyclopedia of Erotic Literature*, éd. Gaëtan Brutolle et John Phillips, New York/London, Routledge, 2006, p. 488-498

⁵⁸ *Théologie hindoue : le Kama Sutra, règles d'amour de Vatsyayana* [I-VI^e siècle], trad. E. Lamairesse, Paris, Georges Carré, 1891.

⁵⁹ « Le coucher de la Mariée » est un court métrage dirigé par Albert Kirchner avec Louise Willy qui fait un striptease devant la caméra.

uniquement à la critique de la politique ou d'une classe de la société. Il peut être auto-thématique et n'explorer que ses variantes ou ses limites. Il semble que l'érotisme suive les courants esthétiques ou, pour le dire autrement, les courants esthétiques doivent l'inclure dans leurs programmes. *Le Surmâle, le roman moderne* d'Alfred Jarry⁶⁰ et *Onze mille verges*⁶¹ de Guillaume Apollinaire (1907) sont deux ouvrages qui montrent comment précurseurs du surréalisme exploitent la mécanique de la sexualité. Le roman d'Apollinaire (traduit en polonais en 2011) peut être lu comme une paraphrase des *120 journées de Sodome* ou de la *Juliette* du Marquis de Sade. Il s'agit des mésaventures d'un noble roumain, Mony Vibescu, sur fond de guerre russo-japonaise ; le délire sexuel mène le protagoniste à tester tout ce que l'on peut faire avec le sexe masculin et féminin. Après un kaléidoscope d'activités, racontées avec beaucoup d'humour, l'histoire, dynamique, termine tragiquement pour le protagoniste qui meurt sous onze mille coups de bâton administrés par les soldats japonais. Le roman de Jarry est une parodie des exploits sexuels d'un homme qui cherche à assouvir son appétit sexuel d'une façon mécanique. En France, malgré des publications clandestines, qui se poursuivent dès le début du nouveau siècle, la censure se fait de plus en plus stricte dans les années de la guerre 1913-1917. Les condamnations se suivent les unes après les autres et provoquent un déclin de l'érotisme. Il faudra attendre la fin de la Grande Guerre pour une nouvelle étape.

En Pologne, malgré l'inexistence de l'Etat jusqu'en 1918, l'art érotique se développe dans la peinture. Il commence quelques décades auparavant, en 1867 : Artur Grottger peint *Fryne*⁶², le premier nu féminin, Pantaléon Szyndler présente le fameux tableau *Ewa*⁶³ en 1889 et finalement, en 1894, *Szał Uniesień*⁶⁴ (*Extase*) de Ladislas Podkowinski marque le début du symbolisme polonais (appelé également le pré-expressionisme). Ce dernier tableau a causé un grand scandale et l'artiste a failli le détruire.

⁶⁰ Alfred Jarry, *Le Surmâle : roman moderne*, Paris, Éditions de la Revue Blanche, 1902.

⁶¹ Guillaume Apollinaire, *Onze mille verges* [1907], Paris, J'ai lu, 2000.

⁶² Musée Czartoryski à Cracovie.

⁶³ Musée National de Varsovie.

⁶⁴ Musée National de Cracovie.



Fig. 4 Ladislas Podowinski, *Szal Uniesień* (Extase), 1894, Musée National de Cracovie

Si la littérature romantique et, ensuite, la littérature positiviste en Pologne sont dominées par la thématique patriotique et sociale, la sexualité n'a pas eu lieu dans le débat littéraire⁶⁵. Il faudra attendre jusqu'à la fin du XIX^e siècle pour que la littérature polonaise s'intéresse réellement à la sexualité humaine. C'est surtout le cas du mouvement *Młoda Polska* (la Jeune Pologne) qui dure approximativement jusqu'à l'indépendance de la Deuxième République Polonaise, en 1918. Influencé par la pensée philosophique de Nietzsche, Schopenhauer et Bergson, le nouveau courant littéraire et artistique veut rompre avec la tradition positiviste, avec les convenances de la société bourgeoise et avec le capitalisme et l'impérialisme exploitant. D'un point de vue politique, le mouvement anticipe les révolutions socialistes du début du XX^e siècle. Ce qui nous intéresse dans ce mouvement est surtout son intérêt pour l'inconscient et la sexualité. C'est pour cela que les écrivains de cette période ont conçu le terme de *powieść seksualna* (le roman sexuel). Ce type de prose aborde constamment le passage entre les interzones de

⁶⁵ La littérature réaliste en Pologne est nommée par la critique « le positivisme ». Si le réalisme en tant que mimesis de la réalité a influencé la majorité des écrivains, les postulats du naturalisme étaient difficiles à accepter étant donné la situation politique. L'amoralité de la nature et de l'histoire pourrait mener à des conclusions fatalistes sur le sort de l'occupation de la Pologne et provoquer un pessimisme encore plus grand parmi les lecteurs. C'est pourquoi, les écrivains polonais, même s'ils utilisaient des techniques propres aux romans naturalistes, devaient garder une distance.

la conscience humaine. La force irrationnelle de l'érotisme échappe au contrôle du sujet qui vague entre ses rêves, ses rêveries et la réalité tangible.

Le roman de Karol Irzykowski, *Pałuba, Sny Marii Dunin*⁶⁶ (*Pałuba, Les Rêves de Marie Dunin*), par son caractère novateur, peut être considéré comme un premier regard sur la conception nouvelle de l'érotisme littéraire. Le roman de Karol Irzykowski s'inscrit dans la tradition des romans sur les artistes (de l'allemand *künstlerroman*). Le personnage principal, Piotr Strumieński, après le suicide de son épouse, Angelica Kauffman, peintre italienne, décide de se marier avec Aleksandra. Cependant, dans sa nouvelle relation, il est hanté par les images érotiques de sa première femme. Il commence à vivre dans un espace intermédiaire entre le rêve et la réalité, ce qui le mène à la mort⁶⁷. Le roman est mêlé de divagations philosophiques, psychologiques et sociologiques. C'est un exemple de prose expérimentale et le commencement du psychologisme dans le roman polonais, mais également de l'onirisme, qui anticipe les découvertes de Freud.

II.5 Le sexualisme dans le roman polonais

C'est dans un livre très particulier, *Seksualizm w powieści polskiej* (*Le Sexualisme dans le roman polonais*)⁶⁸, publié en 1914, que nous pouvons suivre les débuts de l'érotisme dans la littérature polonaise. L'auteur, représentant du milieu conservateur, condamne la nouvelle mode et constate, dans son introduction, que le roman sexuel a dominé le marché éditorial de la littérature polonaise contemporaine (1914). Malgré l'attitude hostile du critique, son

⁶⁶ Karol Irzykowski, *Pałuba*, Lwów, E. Wende i S-ka, 1903. Le titre du roman est un mot d'origine slave qui signifie « le bord d'un navire » qui a pris le sens métaphorique d'une couverture de véhicules (capote). L'auteur lui donne le sens d'un élément palubien, comme un élément de la nature humaine qui nous fait perdre le contrôle et qui symbolise l'incertitude. Le roman a été adapté au cinéma comme un film érotique en 1983 par Marek Nowicki sous le titre *Widziadło* (le titre difficilement traduisible en français, entre la chimère et la vision).

⁶⁷ Nous pouvons remarquer la similitude de situation avec la trame de *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues.

⁶⁸ Teodor Jeske-Choiński, *Seksualizm w powieści polskiej*, Warszawa, Księgarnia Kroniki Rodzinnej, 1914.

jugement ne paraît pas exagéré, étant donné le goût du public de l'époque⁶⁹. Ajoutons à la marge que le terme « sexologie » est entré dans le vocabulaire polonais assez vite, grâce à l'œuvre scientifique de Stanisław Teofil Kurkiewicz⁷⁰ qui a utilisé le terme *sexuologia* pour la première fois en 1902. Revenons pour l'instant à l'étude critique. Selon l'auteur, le roman sexuel est caractérisé par les traits suivants : la motivation faussement philosophique de l'égoïsme et la véhémence de l'instinct sexuel (allusion au Surhomme nietzschéen), l'alcoolisme, la maladie et la folie des personnages (souvent présentés comme hystériques, neurasthéniques, psychopathes), la peur du pouvoir sexuel, le désir sexuel présenté comme incontrôlable (en dehors de la religion, de la morale, de la honte), des personnages venant de la bohème et des lieux d'action déterminés comme l'hôtel, le café, le bistrot, le cabaret, etc. Le critique souligne qu'avant la vague du sexualisme, Gabriela Zapolska a voulu promouvoir (mais sans succès) l'érotomanie du naturalisme français dans ses œuvres dramatiques des années 1880-1890. Selon l'hypothèse avancée par Jeske-Choiński, la réception des nouvelles idées a été renforcée par les événements de la révolution socialiste du 1905, le décadentisme et la philosophie de Nietzsche.

Nous allons suivre brièvement le parcours proposé par le critique qui décrit un panthéon du sexualisme représenté par les écrivains choisis. Comme théoricien du sexualisme, l'auteur propose Stanisław Przybyszewski (1868-1927), écrivain, poète, dramaturge et ami du peintre Edvard Munch⁷¹. Il a commencé sa

⁶⁹ Cf. Kamil Janicki, *Upadłe damy II Rzeczypospolitej : prawdziwe historie (Les dames déchues de la Deuxième République : les vraies histoires)*, Kraków, Znak, 2013 et Sławomir Koper, *Życie prywatne elit II Rzeczypospolitej (La Vie privée des élites de la Deuxième République)*, Warszawa, Wyd. Bellona, 2009.

⁷⁰ Kurkiewicz (1867-1921) est un pionnier de l'étude sur la sexualité dans la langue polonaise. À partir de 1897, il a publié une vingtaine d'études scientifiques sur la vie sexuelle des femmes et des hommes, des pathologies, etc. Son œuvre n'a pas eu de succès et restait incomprise malgré la défense entreprise par Tadeusz Boy-Żeleński, une autorité artistique de l'époque. Créée en 2008, la Fondation pour la promotion de la santé sexuelle porte son nom. L'œuvre de Kurkiewicz est d'autant plus intéressante que, d'un point de vue philologique, l'auteur propose un vocabulaire autochtone, sans introduire les emprunts du latin, de l'allemand ou d'autres langues étrangères. C'est pourquoi, il serait difficile de trouver le mot « érotisme » dans son travail (la vie sexuelle sera traduite comme *życie płciowe*). Il propose même un dictionnaire scientifique des termes sexuels *słownik płciowy* publié en 1913 à Cracovie par Drukarnia Związkowa.

⁷¹ En France, Stanisław Przybyszewski a été découvert par Blaise Cendrars en 1910, mais il reste inédit en français jusqu'aux années 1990. Cf. Stanisław Przybyszewski, *De profundis* [1895], trad. F. Thumen, Paris, José Corti, 1992 et du même auteur, *Messe des morts* [1904], trad. N. Taubes, Paris, José Corti, 1995. Przybyszewski, habitant un temps, à Berlin a fait partie de la bohème de l'époque et connaissait d'autres artistes comme Auguste Strindberg ou Henrik Ibsen.

carrière d'écrivain avec des essais en allemand⁷². Dans son œuvre *De Profundis*, Przybyszewski décrit la séparation d'un couple marié, des visions d'inceste, des personnages doublés (femme fatale et fille angélique) qui terminent par la mort suicidaire du protagoniste. L'atmosphère onirique du livre, le rôle de l'inconscient et du désir sexuel prohibé par la tradition témoignent d'une nouvelle approche dans la littérature, appelée par la critique polonaise « prose symbolique et hallucinatoire »⁷³. Son autre roman, *Synagogue de Satan*⁷⁴, présente un personnage féminin comme une source de sexualité dangereuse, qui tente l'homme et lui ouvre la possibilité de découvrir tous les maux dont il est capable. C'est un essai sur la sexualité inconsciente, comprise comme expérience intérieure de l'être humain. Son dernier roman *Le Cri* (un hommage à Munch ?) présente la vision apocalyptique d'une métropole, comme source de dégénération de la société et dans laquelle un artiste-peintre cherche à produire une œuvre idéale. Przybyszewski décrit des personnages dominés par la société industrialisée et urbaine, des femmes fatales, la disparition de Dieu et le changement des mœurs après lequel la sexualité commence à jouer un rôle primordial dans la vie quotidienne. L'écrivain, en s'inscrivant dans la tradition post-nietzschéenne, puise aussi dans la tradition démonologique et satanique. La sexualité représente une mort pour la divinité et reste une expérience uniquement humaine. D'un côté, elle introduit une vision misogyne, de l'autre, la figure de l'androgynie. Dans sa *Messe des morts*, Przybyszewski écrira :

Au commencement était le sexe. Le sexe est la substance fondamentale de la vie, la matière de l'évolution, l'essence la plus intime de l'individualité. Le sexe est le principe éternellement créateur, la force de destruction et de désordre⁷⁵.

⁷² Les trois dernières décades avant la reprise de l'indépendance en 1918 étaient très dures pour la culture polonaise à cause des répressions imposées par les occupations prussienne, russe et autrichienne (entre autre, l'usage de la langue polonaise a été prohibé). Néanmoins, les écrivains et les artistes continuaient souvent leur activité en voyageant en Europe et publiant à l'étranger.

⁷³ Maria Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski (Littérature de la Jeune Pologne)*, Warszawa, PWN, 2001, p. 204-214.

⁷⁴ La dernière édition, Stanislaw Przybyszewski, *Synagoga Szatana : przyczynek do psychologii czarownicy (Synagogue de Satan : introduction à la psychologie de la sorcière)* [1902], Sandomierz, Armoryka, 2009.

⁷⁵ La version polonaise s'appelait *Requiem aeternam*, le mot original est *chuc* qui signifie en ancien polonais « le désir, l'envie ». Avec le temps, vers les XVIII et XIX siècles, le mot a pris le sens de « désir sexuel, pulsion sexuelle incontrôlable ». Aujourd'hui ce mot est vieilli et ne s'utilise plus dans la langue courante, sauf un contexte historique et littéraire. Le mot synonyme *żądza* et ses dérivés (*pożądanie, pożądać*) ont partagé le même sort et, dès le milieu du XIX^e siècle, ont pris le sens sexuel. Il serait plus juste de traduire « au commencement était le désir ».

Cette déclaration forte rappelle presque l'Éros cosmogonique des Grecs. Les personnages de ses romans sont surtout sous l'emprise de la pulsion sexuelle et, quand elle n'est pas satisfaite, ils deviennent agressifs. C'est la première fois qu'un auteur polonais aborde si explicitement les questions de sexualité. Il ne faut pas oublier non plus le rôle de la femme dans l'œuvre Przybyszewski⁷⁶,

Il voit en elle, non pas seulement l'ennemie de l'homme, comme Huysmans, non pas l'équivalente de l'homme, ce qui serait une sottise, mais le complément de l'homme. Pour lui l'homme et la femme sont souvent comme deux parts de l'être tragiquement désunies. Ils sont les deux fragments d'un vase brisé. L'amour essaie vainement de reconstituer cette unité ancienne impossible à retrouver. De là le flot de misères et de souffrances que, chez Przybyszewski tout particulièrement, l'amour amène avec lui. On voit tout de suite l'émouvant arrière-plan philosophique que Przybyszewski donne fréquemment à cet éternel conflit des sexes⁷⁷.

La prose polonaise du mouvement *Jeune Pologne* marque l'apparition de la thématique féminine comprise, non comme la lutte des sexes ou comme l'émancipation des femmes, mais comme une étude approfondie de la particularité féminine et de la féminité. La fascination pour le mal est l'objet de la littérature écrite par les femmes, par exemple par Ewa Łuskińska (1879-1942) dont les nouvelles constituent des exceptions aux œuvres décadentes de l'érotisme littéraire. Pour conclure, l'auteur de l'étude considère Przybyszewski comme le précurseur du sexualisme dans la littérature polonaise.

Le deuxième auteur du sexualisme polonais serait Stefan Żeromski (1864-1925), surtout connu pour son roman *Dzieje Grzechu* (*L'Histoire d'un péché*)⁷⁸. D'après l'étude, le roman s'inspire de la veine révolutionnaire socialiste et du pessimisme russe⁷⁹. L'œuvre, jugée comme la plus controversée de la littérature polonaise, présente l'histoire tragique d'Ewa Pobratymaska séduite par Łukasz Niepołomski. Séparée de son amant par d'infortunées circonstances, elle veut le

⁷⁶ Cf. Stanisław Przybyszewski, *Androgyne*, Kraków, Księgarnia Polska, 1900.

⁷⁷ Maxime Herman, « Huysmans et Przybyszewski », *Le Monde slave*, XII années, mars 1938, Paul Hartmann Éditeur, disponible sur <http://www.huysmans.org/criticism/herman.htm>.

⁷⁸ Le roman est publié pour la première fois dans le journal *Nowa Gazeta* dans les années 1906-1908. La première édition complète date de 1908 (Warszawa, Gebethner i Wolff). Le roman a été traduit en onze langues et adapté au cinéma trois fois en 1911, en 1935. En 1975, Walerian Borowczyk, cinéaste polonais, réalise une adaptation cinématographique. C'est un grand succès commercial, le film le plus vu de l'année 1975 (8 million de spectateurs). Cf. la version digitale officiellement est entrée dans le domaine public grâce à la maison de production TOR, <https://www.youtube.com/watch?v=GAKWZ5X6xYg>.

⁷⁹ Nous pouvons voir l'influence de la publication de la traduction polonaise d'*Anna Karenina* de Lew Tolstoï en 1898.

retrouver à tout prix ; elle voyage en Europe, commet des crimes, utilise l'argent de ses amants passagers, devient prostituée et, finalement, meurt assassinée par un de ses soupirants. L'assassinat de l'amant au cours du rapport sexuel est peut-être la scène la plus remarquable de cruauté, par la force qui se dégage des descriptions détaillées. L'action a pour fond historique la révolution de 1905 et, typiquement pour Żeromski, décrit un milieu international. Le livre a provoqué un scandale à l'époque (Eliza Orzeszkowa, une femme écrivain accuse l'auteur d'érotomanie, mais Przybyszewski applaudit le résultat).

La troisième figure du sexualisme dans la littérature polonaise serait Gabriela Zapolska (1857-1921) femme écrivain et dramaturge. Dans ses premiers romans d'inspiration naturaliste *Malaszka* (1885) et *Kaśka Kariatyda* (1888) ainsi que dans ses drames sociaux, Zapolska dénonce l'hypocrisie de la bourgeoisie de l'époque. En suivant le modèle de la femme fatale, l'un de ses derniers romans *Kobieta bez skazy*⁸⁰ (*Une femme sans tache*) présente une femme consciente de sa sexualité qui utilise sa beauté pour son propre amusement sans n'avoir jamais de rapports sexuels. Les personnages masculins, dans les œuvres de Zapolska, sont toujours présentés de manière péjorative. Contrairement à la théorisation philosophique de Przybyszewski, Zapolska décrit la sexualité féminine et le désir sexuel à l'état brut. Son œuvre, quoique violemment critiquée par ses contemporains, a persisté jusqu'à nos jours : ses drames sont encore joués par les théâtres polonais.

D'après l'auteur de l'étude, le sexualisme, représenté par les trois auteurs en question, constitue un grand danger pour la moralité, la tradition et les fondements de la famille polonaise à cause de son érotisme luxurieux (*przelubieżny erotyzm*). Le culte du corps nu mène, selon le critique, à la pornographie, autre trait commun des écrivains en question. De cette façon, Przybyszewski serait un « pornographe historique et surhumain », Żeromski, un « pornographe physiologique » et Zapolska, un « pornographe subtil et moqueur »⁸¹. Cependant, c'est Mieczysław Srokowski (1873-1910), auteur du roman *Kult ciała : dziennik człowieka samotnego*⁸² (*Le culte du corps : journal de*

⁸⁰ Warszawa, Gebethner i Wolff, 1913. Ajoutons que cette maison d'édition majeure a ouvert en 1918, à Paris, la librairie polonaise (123, Boulevard Saint-Germain) qui existe encore aujourd'hui.

⁸¹ Teodor Jeske-Choiński, *Seksualizm w powieści polskiej*, op. cit., p. 24.

⁸² Kraków, Księgarnia Polska, 1910.

l'homme solitaire), qui a été déclaré le pornographe majeur de l'époque, au-dessus de l'érotisme (*lubieżność* en original) français ou de la franchise de Boccace dans *Décameron*. Le roman a causé un grand scandale l'année de sa parution (1910)⁸³ ; il a été confisqué, ses ventes prohibées et son auteur traduit en justice pour outrage aux bonnes mœurs⁸⁴. Srokowski aborde le thème de la recherche du plaisir sexuel par un couple d'amants. Le roman a la forme d'un journal intime ; un écrivain est récemment arrivé à Varsovie, son amante est une jeune femme riche venant de la campagne. Ce contraste de la provenance sociale des personnages, d'un côté, un intellectuel, de l'autre, une femme de campagne, reflète la mode de l'époque pour la culture populaire (*ludomania*) dans le milieu artistique⁸⁵. Le roman abandonne pourtant toute préoccupation philosophique, politique ou sociale pour ne se concentrer que sur le culte du corps, ici, du corps féminin. Comme dans le cas des romans sexuels, le héros est neurasthénique et tombe dans l'alcoolisme. Malgré un langage métaphorique, Srokowski décrit des scènes de rapports sexuels comme il n'y en eu jamais auparavant dans la littérature polonaise.

Nous voudrions remarquer que la plupart des romans sexuels a été adaptée au cinéma et, par conséquent, divulguée à un large public. L'engouement pour la sexualité ne concerne pas seulement le roman, mais également le drame, la poésie, la publicité, la photographie et le cinéma. Il ne s'agit plus d'un art élitaire, accessible pour un public restreint. Selon Jeske-Choiński, l'absence de la honte dans le roman sexuel est causée par l'esprit de l'époque, non seulement en Pologne, mais en toute l'Europe en général. Après l'élan du positivisme, du matérialisme et du capitalisme, le culte du corps nu et de la sexualité peut être compris comme une réaction contre ce *statu quo*. La matérialisation de la culture, qui commence avec le positivisme aux environs de 1870⁸⁶, a été renforcée par la

⁸³ Le roman a été adapté au cinéma muet en 1930 par un metteur en scène polonais, Michał Waszyński et a gagné la Médaille d'Or au Festival du Film à Nice.

⁸⁴ De plus, au début des années 1950, l'œuvre de Srokowski a été mise sur la liste des auteurs à éliminer des librairies et des bibliothèques par le régime communiste en Pologne.

⁸⁵ Dans le même esprit, nous pourrions évoquer deux œuvres fondamentales de l'époque, le drame *Wesele* (*Les Noces*) de Stanisław Wyspiański et l'épopée moderne *Chłopi* (*Les Paysans*) pour lequel reçoit le Prix Nobel de la littérature en 1924. Il faut souligner que cette mode reflétait la structure démographique de la société polonaise de l'époque, en 1931, plus de 70% de la population habitait à la campagne.

⁸⁶ Nous pouvons imaginer que la date a un caractère approximatif. Il y a cependant plusieurs événements politiques ou économique qui méritent d'être évoqués : 1861-1865, la guerre de

révolution socialiste de 1905 et par l'anarchie que cette révolution instaure. Selon cette hypothèse, le roman sexuel serait surtout un roman de gauche. Il ne faut pas oublier non plus le facteur économique. Les romans sexuels étaient une source de revenus facile aussi bien pour les écrivains que pour les maisons d'édition. Il y avait même des écrivains, en dehors du courant sexualiste, qui s'aventuraient dans ce type de littérature pour gagner de l'argent⁸⁷.

Pour Jeske-Choiński, le sexualisme a été condamné à une vie très courte et par conséquent à l'oubli. Selon l'auteur, les épisodes de « relâche » des mœurs comme la Grèce des épicuriens, la Rome des Césars, la fin de la Renaissance ou les années après la Révolution en France (le Directoire) ont toujours eu leur fin. Si, à la fin du XVIII^e siècle, le « problème » ne concerne que la haute société, à son époque, le phénomène du sexualisme concerne toute la société. La terminologie utilisée pour décrire ce type de littérature s'appuie souvent sur le concept de la Nouveauté ; l'on parle de nouvelle éthique, de nouvelle femme, de nouvelle mode⁸⁸, etc. C'est le changement dans la représentation de la sexualité féminine et masculine. Le mariage, ou plutôt l'adultère, est l'un des thèmes le plus fréquemment abordé. Le corps proposé par cette littérature est maladif, onirique, plein de visions et de fantaisies. L'auteur résume ses analyses en concluant que la sexualité, comme la faim ou l'argent, devient un des stimuli les plus forts de la vie humaine. Jeske-Choiński souligne que le sexualisme dans la littérature polonaise est plus physiologique que celui qui est représenté en France par George Sand notamment, comme nous l'avons abordé plus haut. Il concerne aussi bien les hommes que les femmes écrivains qui réhabilitent les artistes et les écrivains comme personnages de leurs œuvres. Nous pouvons nous étonner du fait que l'auteur cite des pays comme la France, l'Angleterre et l'Allemagne comme exemples de la lutte contre le sexualisme et la pornographie dans la littérature. L'un des arguments avancé contre le sexualisme est son caractère antipatriotique

Sécession aux États-Unis, 1864 la chute de l'Insurrection polonaise, 1870, la guerre franco-allemande perdue par la France, la fin de la monarchie en France. En 1870, l'économie de l'Europe confirme son hégémonie mondiale (45% de PIB global) mais les États-Unis commencent à gagner de l'importance et après la Première Guerre mondiale, ils ont dépassé l'Europe (en 1929, 38% du PIB global contre 32% de l'Europe).

⁸⁷ L'auteur évoque par exemple Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Gustaw Daniłowski et Helena Orlicz-Garlikowska (la traductrice du *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau publié en 1909).

⁸⁸ Ne pouvons-nous pas observer la même évolution en France avec la Nouvelle Vague ?

et anti-polonais. Les coupables sont les artistes, les écrivains (hommes et femmes) et les lecteurs (et surtout les lectrices) inspirés par la révolution de 1905. Jeske-Choiński déplace sa critique du monde des lettres aux nouvelles habitudes sociales, comme le flirt. Répétons que si l'on peut percevoir une certaine mode de l'érotisme dans la littérature polonaise, le débat critique ne semble pas s'y intéresser : l'étude de Jeske-Choiński mise à part, nous ne trouverons pas d'autres ouvrages (pour ou contre) sur cette particularité nouvelle dans la littérature polonaise.

II.6 Avant-gardes et traductions

Dans la même ligne que la *Jeune Pologne*, nous pouvons parler du Futurisme italien, qui s'est développé en France et en Pologne. La rupture avec les siècles passés, prônée par les futuristes, a eu une grande répercussion sur les mouvements artistiques postérieurs. Cependant, l'attitude misogyne envers la femme, décrit dans le manifeste futuriste, n'a pas pris la même forme à l'étranger. En France, le développement de l'avant-garde tend à avoir une attitude idolâtre envers la femme, comme c'était le cas pour le Surréalisme. Malgré ces postulats et la participation féminine aux activités du groupe formé autour d'André Breton, la place occupée par la femme chez les surréalistes ne diffère pas beaucoup de ce qui se passe en dehors du mouvement. Même si les surréalistes s'intéressent à tout, y compris à la sexualité, l'érotisme est arrivé assez tardivement comme un de leurs thèmes de prédilection. Leurs recherches combinent des attitudes libertaires avec des attitudes pudibondes. C'est à travers le rêve que l'on peut essayer de joindre ces deux polarités. Le rôle du fantasme et un certain cérémonial d'écriture offrent aux artistes et aux écrivains une liberté de choix qui garantit une popularité internationale au mouvement. La rencontre de deux images qui n'ont apparemment rien en commun provoque un effet plus fort. Cette particularité intéresse aussi bien Gombrowicz que Mandiargues, qui a côtoyé le groupe dans sa dernière période.

Cependant, en Pologne, contrairement au Dadaïsme et au Surréalisme qui n'ont pas trouvé de suites au niveau local, c'est le Futurisme et ensuite le

Formalisme qui se sont davantage développés, surtout grâce à leur culte de la jeunesse et à l'idée du Progrès moderniste. Si le rôle de la femme change vite, la nouvelle société polonaise républicaine et la culture qui s'y attache tardent à accepter ce nouveau modèle de la féminité. Dans son roman *Trzecia plec* (*Le troisième sexe*), Tadeusz Dołęga-Mostowicz, auteur de bestsellers des années 1930, aborde le sujet de la nouvelle femme moderne, qu'il appelle « le troisième sexe ». Une femme qui travaille, indépendante, libérée et forte fait l'objet des moqueries des autres personnages du roman. Cependant, en dehors du monde fictif de la littérature, les femmes jouent un rôle de plus en plus important dans la société polonaise : le droit de vote a été garanti dès l'établissement de la Deuxième République Polonaise en 1918 (contre 1944 en France). Comme le note Pascale Casanova, la République Mondiale de lettres ne suit pas de près l'histoire politique ou sociologique d'un territoire. Il en va de même pour l'érotisme polonais. La question de la sexualité, divise la société, entre misogynie⁸⁹, misandrie et androgynie. L'érotisme polonais se présente *in statu nascendi* sans forme déterminée. Si la littérature aborde le problème avec plus ou moins d'hardiesse (pour ou contre), la presse contemporaine semble vivre encore dans l'époque précédente, en prônant la vie familiale et le stéréotype de la Mère-Polonaise. Ce silence de la part de la presse est probablement causé par un certain tabou issu des traditions des pays occupants le territoire polonais (La Prusse, L'Autriche, L'Empire Russe). Il y a eu un décalage considérable entre les deux discours.

À la fin de la Première Guerre mondiale, des années 1919 à 1940, d'après Jean-Jacques Pauvert, triomphe l'érotisme français. Étant donné le capital culturel différent, Paris devient le centre de publication des œuvres étrangères, prohibées dans leurs pays d'origine, traduites ou publiées en langue étrangère. Deux maisons d'édition sont très actives dans ce domaine : Obelisk Press et Olympia Press, fondées par Jack Kahane et son fils Maurice Girodias. L'on y publie des écrivains comme James Joyce (*Ulysses* en 1929), Henry Miller (*Tropic of Cancer* en 1934, et *Tropic of Capricorn* en 1939, parus en anglais), D. H. Lawrence

⁸⁹ Il faut signaler un texte littéraire peu connu, d'un compositeur polonais Karol Szymanowski, intitulé *Efebos*. C'est une version moderne (1919) du *Banquet* de Platon dans laquelle les personnages du dialogue font l'éloge de l'amour homosexuel entre les hommes et critiquent le rôle de la femme dans l'art et la culture moderne.

(*L'Amant de Lady Chatterley* en 1932) et d'autres. L'œuvre de Guillaume Apollinaire et celle d'Alfred Jarry ont donné les bases des recherches sur la sexualité et le Surréalisme parisien contribue à publier Sade dans les années 1930. Les écrivains français publient des œuvres plus osées (parfois sous pseudonyme) : André Gide (*Corydon* en 1924), Georges Bataille (*Histoire de l'œil* en 1929) et Louis Aragon (*Le Con d'Irène* en 1928) Pierre Louÿs (*Trois filles et leur mère* en 1926). Paris, après la Première Guerre mondiale, garde encore son statut de capitale culturelle européenne mais les nouvelles censures (comme la loi des trois interdictions de 1947) compliquent la publication des œuvres érotiques. C'est dans cette ambiance qu'André Pieyre de Mandiargues pénètre pour la première fois le monde culturel français.

En Pologne, l'établissement d'un nouveau pays crée une ouverture culturelle extraordinaire et l'essor des littératures étrangères en traduction⁹⁰. C'est le cas de la littérature française, traduite par Tadeusz Boy-Żeleński. Le fait exceptionnel de ce traducteur ne réside pas uniquement dans sa tâche titanesque⁹¹ et d'une qualité littéraire jusqu'alors jamais remise en question, mais dans son travail social parallèle (avec sa partenaire Irena Krzywicka) dans lequel il prône une révolution sexuelle en Pologne. D'après lui, il faut instaurer le droit à l'avortement, à la contraception et à l'éducation sexuelle. Dans ses essais, Boy-Żeleński veut moderniser la mentalité polonaise et adopter les usages occidentaux en ce qui concerne la sexualité. Il a également été l'auteur d'un poème *Sztuka chędożenia* (*Art de baiser*) qui paraphrase le poème de Fredro du 1817. Dans ses traductions, Boy-Żeleński accomplit la difficile tâche d'inventer une langue polonaise capable de traduire des textes que la culture polonaise n'a pas éprouvés (Villon ou Rabelais). Sa technique consiste à enrichir la langue polonaise. Il choisit les ouvrages à traduire selon ses préférences : selon Boy-Żeleński, c'est une littérature française que peut connaître un lecteur moyen polonais. Son activité ne reste pas sans écho, beaucoup d'écrivains s'en inspirent, et parmi eux,

⁹⁰ Il ne s'agit pas seulement de la littérature française. Edward Boyé a traduit le *Décameron* de Boccace et *Les Sonnets luxurieux* d'Arétin.

⁹¹ L'ensemble de ses traductions, intitulé *Biblioteka Boya*, se compose de plus de cent volumes, de plus de quarante écrivains français. Nous recensons *Chanson de Roland*, *Tristan et Iseut*, Rabelais, Villon, Brantôme Montaigne, Pascale, Descartes, Molière, Racine, Corneille, Beaumarchais, Marivaux, Diderot, Voltaire, Rousseau, Laclos, Balzac, Proust, Stendhal, Gide, Jarry et d'autres. Malgré la taille de cette sélection, l'œuvre de Sade n'a pas été traduite jusqu'aux années 1970.

le jeune Witold Gombrowicz qui passe ses journées dans le milieu intellectuel varsovien des années 1920-30. Les amis de Gombrowicz, Bruno Schultz et Stanisław Witkiewicz s'intéressent à la sexualité dans la littérature ; Schultz développe l'image de la femme toute-puissante selon le modèle de Sacher-Masoch, Witkiewicz teste la sexualité comme une pathologie. Le débat artistique va de pair avec la libération de mœurs qui touche toutes les classes de la société. Le premier cinéma muet polonais reprend le motif de cette littérature. L'homosexualité n'est pas pénalisée dans la législation de la Deuxième République Polonaise et les représentants du milieu artistique affichent leur orientation sexuelle.

Les traductions de la littérature française montrent l'appréciation de la France en tant que pays amical envers la Pologne (le rôle de la France est important dans la guerre de l'indépendance contre la Russie bolchévique) ; l'éloge de la culture française et le séjour artistique ou scientifique à Paris font alors partie des habitudes de hautes classes de la société (de même, Witold Gombrowicz est parti en 1928 faire une année d'études à l'Institut des Hautes Études à Paris). La libération des mœurs dans les sociétés occidentales après 1945 diffèrent largement de la situation des pays du bloc soviétique, entre autres, de la Pologne. Il semble que l'érotisme (à quelques exceptions près) dans ces pays reste en suspens jusqu'à 1989 ; la censure bloque les traductions des œuvres érotiques. Cependant, en France, le discours sur l'érotisme et sur la sexualité se développe de plus en plus dans les années d'après-guerre, jusqu'à son apogée à la fin des années 1960. Contrairement à la négligence du thème de l'érotisme par la critique, par la presse et par la philosophie en Pologne, l'érotisme, en France, devient lentement un objet de recherches. Nous pourrions à ce titre, en résumant les différences entre l'érotisme français et polonais, noter la différence de diffusion de leur littérature dans le monde. Ce serait un truisme de répéter que le facteur économique influence le nombre des traductions d'une langue donnée. En ce qui concerne les données statistiques, le français est la deuxième langue la plus traduite au monde après l'anglais tandis que le polonais est au quatorzième rang⁹².

⁹² Cf. Les données officielles de l'Unesco.

<http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=3&nTyp=min&topN=50>. Ce qui frappe dans les statistiques est que parmi les premières douze langues, il n'y a que des pays colonisateurs : l'Angleterre, la France, l'Allemagne, la Russie, l'Italie, l'Espagne, la Suède, le Japon, le

II.7 Des différences, en conclusion

La différence fondamentale entre l'érotisme français et polonais est le rapport avec la culture latine. La culture polonaise est à la charnière entre l'Orient et l'Occident. La latinisation et l'occidentalisation de la culture augmente l'intérêt pour la sexualité dans la littérature. Cependant, le patrimoine préchrétien et la résistance à un modèle venu d'ailleurs, inscrits dans la tradition polonaise, déforme l'image de l'érotisme. Cette indépendance est visible surtout dans la dernière décade du XIX^e siècle et ensuite. À la naissance de la Deuxième République Polonaise, la littérature veut aborder des thèmes contemporains. L'intérêt pour l'érotisme est la marque de la synchronisation avec les courants littéraires des pays de l'Europe Occidentale et surtout de la France. Il semble que le maintien de la forte relation avec la culture occidentale (les traductions) ainsi qu'une position autonome face à elle sont à l'origine d'une antinomie créative de la littérature polonaise de l'époque⁹³. En France, il semble que la tradition renaissance et le libertinage de la fin du XVIII^e siècle, exploitant le sujet érotique, ont retrouvé un élan dans l'avant-garde du Modernisme et surtout dans le Surréalisme.

L'érotisme français est lié à une tradition littéraire plus longue par rapport à l'érotisme polonais qui n'apparaît pas avant le XV^e siècle. La prévalence de la culture masculine, le féodalisme et l'absolutisme ont changé le rôle de la femme dans la culture française. Ce changement d'image a créé des mythes et un certain fétichisme. L'un de ces mythes concerne la beauté polonaise. La richesse de l'époque industrielle, le développement de la prostitution et les découvertes de pathologies sexuelles ont confirmé davantage le décalage entre l'image culturelle de la femme et sa représentation dans la littérature, surtout dans le milieu urbain. Enfin, l'érotisme a été lié à la politique, surtout à cause de la censure morale qui n'a cessé de renouveler ses interdits.

L'érotisme polonais, en regard de l'érotisme français, est plus simple, plus champêtre, concret et sans fétichisme. Les restes de la tradition païenne font entrer

Danemark, la Rome ancienne, les Pays-Bas et la Grèce ancienne. Le tchèque et le polonais sont les premières langues des pays non-colonisateurs les plus traduites au monde.

⁹³ N'oublions pas que c'est entre 1900 et 1939 que deux écrivains polonais, Henryk Sienkiewicz (1905) et Władysław Reymont (1924) ont reçu le Prix Nobel de littérature.

dans la tradition littéraire les démons féminins et masculins ainsi que le personnage de la mort, qui est femme et protectrice des amants. La religion catholique, modelée par le sarmatisme, bien que présente dans la vie publique, n'arrive jamais à imposer sa force au même niveau qu'en France. De même, la coexistence du catholicisme et du culte orthodoxe change l'attitude envers la sexualité et protège surtout de plus le rôle de la femme. L'église orthodoxe refuse le dogme du célibat et la répression de la sexualité. De même, le fait de côtoyer les civilisations orientales, fait ressenti dans l'époque baroque et romantique, a sans doute contribué à la tradition du corps couvert. Paradoxalement, cette tradition a augmenté l'artisme idéalisant le corps humain. Si l'imagination polonaise reste marquée de la culture latine, la culture masculine préfère au coït d'autres plaisirs du corps comme la gastronomie et les boissons alcooliques et s'adonne aux plaisirs de l'esprit comme l'humour et la fête. Il faut également montrer l'influence de l'urbanisation très faible sur le territoire polonais, ce qui rend difficile la diffusion des idées et ralentit le changement des mœurs. Il a fallu attendre le XX^e siècle pour apprécier une synchronisation artistique avec le reste de l'Europe.

Dans les deux pays, la littérature a gardé un statut spécial dans la création de la culture nationale. C'est pourquoi plus que d'autres types d'art, elle réagit aux changements sociaux, surtout dans les moments où le pouvoir politique (ou religieux) a vu dans l'érotisme un obstacle au contrôle de la société. C'est la valeur esthétique qui devient de plus en plus importante, au détriment des lectures sociales. Comme le montrent les cas des deux pays, l'intérêt pour l'érotisme n'est pas uniquement un phénomène littéraire ; elle s'inscrit dans un élan incontrôlable des rapports interculturels et interdisciplinaires.

Malgré les limites qu'a pu imposer le pouvoir officiel, la réinterprétation du canon de la littérature érotique européenne (Sade et Sacher-Masoch, entre autres), l'histoire de l'érotisme et les anthologies de textes érotiques ont occupé une partie du débat public dans les années d'après-guerre en France. Le même débat n'a pas eu lieu en Pologne, mais grâce aux centres d'émigration polonaise, toujours actifs à Paris, un échange d'idées a continué. Dans la suite de notre présentation, nous voudrions déterminer les points particuliers de ce débat car ils

sont utiles pour la lecture des romans de Gombrowicz et de Pieyre de Mandiargues.

III Enjeux critiques de l'érotisme

Après la division de l'Europe par le rideau de fer, entre l'Occident capitaliste et l'Orient communiste, le débat critique sur l'érotisme s'intensifie lentement. La majorité des études concerne la vision occidentale de l'homme et Paris continue d'être le centre de diffusion des connaissances. C'est dans ce contexte que nous proposons un choix de textes de Georges Bataille, Michel Foucault, Roland Barthes et Gilles Deleuze. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous voudrions seulement extraire de leurs théories ce qui semble faciliter les analyses qui suivront. Aussi, pourra-t-on comparer les enjeux critiques de l'époque avec les définitions de l'érotisme que proposent André Pieyre de Mandiargues et Witold Gombrowicz, en tant que critiques et écrivains.

III.1 Georges Bataille : l'érotisme et la conscience

L'un des théoriciens de l'érotisme les plus cités en France est sans doute Georges Bataille¹. Au lieu de présenter sa vie et son œuvre où il réfléchit sur l'anthropologie, l'économie ou l'histoire de l'art, nous proposons de commencer par la fin, en 1962 et par son dernier livre : *Les Larmes d'Éros*. Publié dans l'édition de Jean-Jacques Pauvert, avec une iconographie abondante, l'ouvrage couronne les recherches de Bataille sur la notion de l'érotisme, sur ses différentes acceptions et sur sa représentation dans la culture et dans l'art. Le titre est emprunté à un tableau de l'école de Fontainebleau, *Vénus pleurant la mort d'Adonis*, tableau qui provoqua une vive réaction et la mise à l'Index par la censure l'année de sa publication (en Pologne, le livre reste inconnu et sans

¹ Jusqu'à sa mort, l'influence de son œuvre a été marginale et critiquée, entre autres, par André Breton et Jean-Paul Sartre. Il a fallu attendre la fin des années 1960 et les années 1970 pour que cela change. Cf. Frédéric Aribit, « André Breton et Georges Bataille : Querelles matérialistes et incidences picturales en 1929 », paru dans *Loxias*, Loxias 22, disponible sur <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2441>.

traduction en polonais jusqu'en 2009²). Bataille propose un parcours historique de l'érotisme, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, dans lequel il distingue les thèmes suivants : le rapport entre l'érotisme et la mort, la construction culturelle de l'interdit et de la transgression et enfin le caractère dionysiaque et érotique de la religion. Bataille essaie d'expliquer la nature ambivalente de l'orgasme qui, dans ses interprétations, s'approche de l'extase divine. Dans le point culminant du plaisir sexuel, il y a, d'un côté, une figure dionysiaque et priapique et, de l'autre, les larmes d'Éros-enfantin.

L'approche de Georges Bataille par rapport à l'érotisme est comparative, philosophique³ et anthropologique au sens où il cherche à l'expliquer comme activité purement humaine, qui diffère de l'activité sexuelle des animaux. Cette attitude est physique et culturelle à la fois. Bataille aborde, d'un côté, le stimulus biologique (le désir et la passion) et, d'un autre côté, le stimulus culturel, lié à la conscience de la mort. Comment doit-on comprendre cette dynamique d'attraction et de répulsion ? L'érotisme est un moyen terme entre l'excitation intense et une réserve par rapport à celle-ci. Bataille explique que l'ensevelissement est le premier acte de la supériorité de l'être humain qui découle de sa conscience de la mort ; « [...] le sentiment de gêne à l'égard de l'activité sexuelle rappelle, en un sens du moins, le sentiment de gêne à l'égard de la mort et des morts »⁴. De cette façon, l'essayiste cherche à comparer l'érotisme et la mort : les deux situations se caractérisent par leur violence et par la rupture d'un ordre préétabli. C'est l'un des arguments les plus controversés de sa théorie. Pour éviter le malentendu, Bataille utilise la métaphore de la frontière et du moyen terme. Aussi, l'érotisme, compris comme *le sommet de la vie et le délire extrême* à cause de son caractère paroxysmique, se trouve-t-il à la charnière entre la vie et la mort. De là, vient le synonyme de l'orgasme : *la petite mort*.

Pour soutenir sa thèse, Bataille a recours aux arguments historiques qui illustrent la transformation du travail en jeu. Dans la lignée marxiste⁵, il souligne

² Georges Bataille, *Lzy Erosa*, trad. Tomasz Swoboda, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2009.

³ Nous reconnaissons l'influence des séminaires d'Alexandre Kojève sur Hegel, que Bataille suivait avant la Seconde Guerre mondiale.

⁴ Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros* [Pauvert, 1962] dans Georges Bataille, *Œuvres complètes*, vol. X, Paris, Gallimard, 1987, p. 585.

⁵ Bataille répète à plusieurs reprises que le travail crée l'homme et qu'elle constitue la valeur fondamentale de sa vie.

que l'érotisme s'oppose à l'activité principale de l'être humain, le travail. Grâce à cela, l'homme reconnaît l'utilité de l'action et s'éloigne du comportement instinctif ; de là vient la conscience de l'activité humaine, que l'on peut joindre à la recherche consciente de la volupté. Cependant, la différence fondamentale entre le travail et l'érotisme consiste à ce que le premier enrichit tandis que le second est plutôt une perte⁶. Aussi, peut-on comprendre l'autre sens de l'expression *la petite mort*. Bataille souligne également la capacité humaine à transformer le travail en jeu, ce qui a donné naissance à l'art⁷. Ainsi, l'érotisme devient « un jeu volontaire, un calcul, celui du plaisir »⁸. L'usage de la conscience permet de modifier le jeu volontaire en représentation artistique⁹. Quand celle-ci représente la passion des figures humaines, elle devient érotisme.

Un autre argument dans l'exposition de Bataille est l'opposition entre la guerre et l'érotisme. L'esclavage, en tant que profit de guerre, a donné naissance à la prostitution comme une forme d'érotisme, dépendante du statut social et de la possession des richesses¹⁰. En prenant comme exemple une divinité grecque, Dionysos, Bataille montre le caractère universel de l'érotisme religieux (sans distinction de classes sociales). Dans son explication, l'auteur fait allusion au caractère des fêtes religieuses consacrées à Dionysos, pendant lesquelles étaient données à voir des tragédies et des comédies. Ce double aspect de la fête, tragique et comique à la fois, trouve son parallèle dans l'explication de l'érotisme antique. L'érotisme est risible (« L'allusion érotique a toujours le pouvoir d'éveiller l'ironie »¹¹) et tragique en même temps. Son caractère tragique vient de l'interdit

⁶ Ce raisonnement s'apparente au concept du « gaspillage » utilisé par Pierre Klossowski dans sa conception économique de l'érotisme. Cf. Pierre Klossowski, *La Monnaie vivante* [1970], Paris, Gallimard, 2003.

⁷ Malheureusement, Bataille ne développe pas ce passage et nous ne savons ni comment ni pourquoi le travail s'est transformé en jeu, ni dans quelles conditions ni pourquoi l'art est nécessairement un jeu humain.

⁸ Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, *op. cit.*, p. 593.

⁹ Bataille, dans son argumentation, donne exemple de l'une des peintures de Lascaux, nommée « les puits » qui représente l'homme au sexe levé.

¹⁰ Cf. Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme* dans *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 7-165. C'est la première ébauche de l'étude sur l'érotisme. L'auteur distingue la prostitution religieuse de la prostitution basse.

¹¹ Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, *op. cit.*, p. 607.

de l'activité sexuelle. D'après Bataille, l'interdit transfigure l'activité sexuelle et lui donne un air religieux¹² :

Le sens de l'érotisme, s'il ne nous est donné dans une profondeur abrupte, nous échappe. L'érotisme est d'abord la réalité la plus émouvante mais elle n'en est pas moins, dans le même temps, la plus ignoble. Même après la psychanalyse, les aspects contradictoires de l'érotisme apparaissent, en quelque manière, innombrables : leur profondeur est religieuse, elle est horrible, elle est tragique [...] ¹³.

L'interdit fait partie de la définition de la religion que l'auteur propose. L'érotisme devient donc une sorte de fruit défendu : sa valeur augmente en proportion de la force de l'interdit. La transgression de l'interdit pendant les Dionysies offrent un aspect divin¹⁴. L'adjectif *divin* est compris comme « en dehors du contrôle de la raison », Dionysos étant le dieu de l'ivresse, l'érotisme est lié à la folie. D'une manière ou d'une autre, l'érotisme, selon Bataille, doit être approché à travers le tremblement (c'est en quelque sorte une allusion à la représentation théâtrale qui crée l'effroi et la catharsis). Il faut préciser ici qu'il ne s'agit pas des religions modernes, mais des pratiques religieuses anciennes qui ne trouvent pas de survivances dans le monde moderne (le satanisme en constitue une exception). Bataille regrette le rejet de l'érotisme religieux, qui a été remplacé par la condamnation chrétienne. Le caractère ludique (érotisme risible) et tragique de l'érotisme paraît une piste de réflexion riche et elle est un objet d'exploration de la littérature de Gombrowicz et de Mandiargues. De même, l'érotisme, lié à l'ivresse et à la folie, a déjà été exploré par le roman sexuel en Pologne.

Selon Bataille, en propageant le travail au détriment du plaisir, le christianisme a dominé l'érotisme et a engendré sa négation, le satanisme. L'érotisme, privé de parole, est réapparu dans la peinture médiévale comme un objet de condamnation (Bataille cite Albert Dürer, Lucas Cranach, Baldung Grien). De cette façon, l'érotisme est toujours suspendu à la menace de la mort.

¹² Dans cet extrait de l'œuvre, Bataille change de style d'écriture et propose sa propre définition du tragi-comique de l'érotisme en retournant vers le thème de la mort : « Mais, en moi, la mort définitive a le sens d'une étrange victoire. Elle me baigne de sa lueur, elle ouvre en moi le rire infiniment joyeux : celui de la disparition ! », Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, *op. cit.*, p. 607. Cette citation a trouvé son application dans la fin de *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues.

¹³ *Ibid.*, p. 608

¹⁴ Sur ce point, le raisonnement de Bataille fait écho au concept du « carnavalesque », introduit dans la critique littéraire par Mikhaïl Bakhtine avec son étude concernant la culture populaire dans l'œuvre François Rabelais.

Le maniérisme rompt avec cette tendance. Bataille propose comme exemples des artistes tels que Goya ou Sade, ou des personnages historiques comme Gilles de Rais ou Erzsébet Báthory. Ceux-ci qui n'ont pas eu peur d'« ouvrir la conscience à la représentation de ce que l'homme est vraiment »¹⁵. L'auteur voit un lien entre la cruauté et l'érotisme¹⁶.

Dans son étude, Georges Bataille semble vouloir présenter l'attitude envers la représentation de la sexualité comme un passage de *l'érotisme sans mesure* à *l'érotisme conscient*. Le passage à la représentation pose la question de l'enjeu réel de l'érotisme contemporain. La connaissance apaise la violence de la passion et se place à l'opposé du déchaînement. Cependant selon Bataille « Nous ne pouvons faire de différence entre l'humain et la conscience... Ce qui n'est pas conscient n'est pas humain »¹⁷. La conscience, pour l'être humain, signifie la temporalité de sa vie et, par conséquent, sa mort. Si, pour déterminer la singularité d'un moment, il faut le comparer à une série de moments, il en va de même pour l'érotisme, qui passe de l'inconscient au conscient. Le lien entre l'érotisme et la mort s'explique par le lien entre la conscience de la mort et la jouissance sexuelle. Selon Bataille, « la pleine jouissance appartient à ces créatures que la mort fait pâlir »¹⁸. C'est l'un des points les plus discutables de sa théorie car il est impossible ne pas voir le sillage du décadentisme. Bataille souligne la différence entre la sexualité animale (reproduction des vies, donc opposée à la mort) et la sexualité, tournée vers l'érotisme, qui devient, par conséquent, maudite. Le caractère maudit de cette attitude laisse cependant planer le doute sur la nécessité de la malédiction. Qui est-ce qui maudit la sexualité ? La religion, avec ses interdits, mais également la communauté, car elle va contre l'utilité vitale¹⁹. Si nous essayons de tirer les conclusions du propos de Bataille, il semble que l'érotisme soit, par définition, aristocratique, car il est à l'opposé du travail. C'est une activité de maîtres, de la classe privilégiée. Le passage du travail au jeu est le

¹⁵ Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, *op. cit.*, p. 620.

¹⁶ Il nous semble que Bataille amorce ici une piste qu'il ne poursuit plus. Les deux guerres mondiales ont eu comme réaction une libération des mœurs et un intérêt majeur porté à l'érotisme comme étant l'opposé de la violence militaire. Il suffit de rappeler la devise du mouvement Hippie « make love not war ».

¹⁷ Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, *op. cit.*, p. 625.

¹⁸ Georges Bataille, *Dossier des Larmes d'Éros* dans Georges Bataille, *Œuvres complètes*, vol. X *op. cit.*, p. 649.

¹⁹ Selon la démographie, dans 50 ans, nous serons en face d'une crise due à la surpopulation de la planète. L'argument de l'utilité de la reproduction ne semble être plus valide à l'échelle globale.

passage à l'activité artistique. Le jeu est le résultat d'une transgression. De cette façon, la littérature devient transgressive. Bataille, dans sa conception de l'érotisme religieux, voit la nécessité du sacrifice.

Dans l'édition des œuvres complètes de Georges Bataille, nous trouvons des annexes à *Larmes d'Éros* dans lesquelles, l'auteur explique davantage quelques notions liés à l'érotisme. D'abord, l'infantilisme (nommé également l'enfantillage), qui représente un vice négligé par les sexologues selon lequel le plaisir est associé aux souvenirs de l'enfance « la satisfaction sexuelle est comme le rire – ou le comique – en rapport avec la naïveté et la délicieuse absurdité de l'enfance »²⁰. Ici, Bataille rejoint la pensée de Freud, selon laquelle la sexualité de l'homme commence dès sa naissance (il n'y a plus de distinction entre la vie infantine et la vie adulte). Ce qui est propre à l'attitude de l'enfant, le rire et l'effroi, l'est également à l'érotisme. Le manque de sérieux de l'enfantillage rend l'érotisme risible. Le climat de curiosité et d'incertitude peut être compris comme une exploration du territoire prohibé de l'érotisme, Bataille explique ainsi :

Il est important de voir le caractère enfantin dans l'érotisme. Est érotique quelqu'un qui se laisse fasciner comme un enfant par un jeu et par un jeu défendu. Et l'homme que l'érotisme fascine est tout à fait dans la situation de l'enfant vis-à-vis de ses parents. Il a peur de ce qui pourrait lui arriver. Il va toujours assez loin pour avoir peur. Il ne se contente pas de ce dont les adultes se contentent. Il lui faut avoir peur. Il lui faut se trouver dans une situation où il était enfant et où il était constamment menacé d'être grondé même très sévèrement, même d'une façon très insupportable et intolérable²¹.

Le livre *La littérature et le mal*²², auquel Bataille fait référence est une mise en garde : « Je crois qu'il est essentiel d'affronter le danger qui est présent dans la littérature. Je crois que c'est un très grand et un très grave danger mais qu'on n'est vraiment homme qu'en affrontant ce danger »²³. C'est la littérature qui nous permet de voir le pire et de savoir le surmonter. Ainsi, l'excès et la présence du mal deviennent obligatoires, de même que la peur et la prohibition excitent un enfant selon Bataille. C'est ainsi qu'il faut comprendre la comparaison entre l'enfantillage et l'érotisme.

²⁰ Georges Bataille, *Dossier des Larmes d'Éros*, op. cit., p. 645.

²¹ Pour Georges Bataille, à propos de son livre *La Littérature et le mal*, voir l'entretien télévisé avec Pierre Dumayet, 1958, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I00016133>.

²² Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

²³ Georges Bataille à propos de son livre *La Littérature et le mal*, l'entretien télévisé loc. cit..

III.1.1 Trois érotismes

Les idées présentées ici par Bataille sont aussi l'objet de ses études précédentes, dont la plus connue est sûrement *L'Érotisme* publié en 1957. Avant d'aborder son contenu, il serait intéressant de revenir sur la controverse de la communication intitulée « L'érotisme et la fascination de la mort » du 12 février 1957, dans laquelle Bataille expose les idées fondamentales de son étude. C'est la phrase initiale de cette conférence qui est devenue célèbre : « L'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort ». Cette phrase s'explique, dans la théorie de Bataille, par la définition de l'être humain comme un être discontinu (qui naît et meurt seul) et par la nostalgie de la continuité fondamentale qui s'accomplit au moment de la procréation (la création de la nouvelle vie)²⁴. Selon Bataille, la réaction à cette situation (discontinuité-continuité) est tripartite : érotisme des corps, érotisme des cœurs et érotisme spirituel.

L'érotisme des corps n'est rien d'autre que l'union charnelle dans laquelle la fusion de deux partenaires modifie le *statu quo* de l'individualité de chacun. L'érotisme des cœurs est déterminé par l'érotisme du corps et concerne également l'amour qui change la perception du partenaire. La nécessité de la continuité entre deux amants, surtout si elle est violente, peut provoquer la souffrance si ce besoin n'est pas assouvi et, dans les cas extrêmes, la mort (meurtre ou suicide). Cette recherche peut résulter également dans une nouvelle discontinuité, celle du couple²⁵. L'érotisme spirituel ou sacré est une forme finale de la recherche de continuité. Elle ne dépend pas directement du corps ni du cœur mais qui se base sur le sacrifice. Il y a besoin d'un sacrificateur et d'un sacrifié pour que l'expérience mystique soit complète²⁶. Il semble que ce soit la forme plus pure de l'érotisme. Il est difficile de négliger la parenté de cette supériorité du côté spirituel avec l'exégèse chrétienne sur l'amour. De cette façon, Bataille présentait pour la première fois une partie de sa théorie.

La communication a provoqué des réactions contradictoires en ce qui concerne le principe de la continuité. Certains ont critiqué Bataille pour sa

²⁴ On revient aux idées de Hegel selon lesquelles la naissance de l'enfant égale à la mort des parents.

²⁵ Le motif du couple impossible était cher aux surréalistes que Bataille côtoyaient avant la Guerre.

²⁶ Bataille, en donnant un exemple, voit l'homme dans le rôle du sacrificateur et la femme comme une victime.

niaiserie, pour l'obsession du péché, propre à un curé²⁷, pour son point de vue masculin et sexiste. Bataille répond que son but n'est pas scientifique mais plutôt philosophique. « Je crois que l'érotisme est fondé sur l'interdit, que s'il n'y avait pas en nous un interdit qui s'oppose profondément à la liberté de notre activité érotique, nous n'aurions pas d'activité érotique »²⁸. Ainsi Bataille fait appel à l'existence des tabous primitifs (inceste, cannibalisme), « l'érotisme est né de l'interdit, il vit de l'interdit ». Ainsi, c'est grâce à la religion que nous pouvons parler d'érotisme. Nous ne savons pas si cette vision religieuse n'est pas caduque aujourd'hui dans certaines sociétés post-religieuses. Il semble qu'elle aurait besoin d'une mise à jour, étant donné le déplacement de populations partout dans le monde occidental. Dans un sens global, l'érotisme selon Bataille se présenterait comme une suite d'antinomies : le discontinu-le continu, la liberté-l'interdit, l'interdit-la transgression, la mort-l'érotisme, le travail-l'érotisme.

Dans *L'Érotisme* Bataille répond aux changements de la vie sexuelle après la Première Guerre mondiale. Il observe une volonté de savoir, aidée par les découvertes de la psychologie et de la psychanalyse ainsi que par une nouvelle science, la sexologie, qui a changé l'attitude de l'homme envers l'érotisme. Bataille avance la thèse selon laquelle « dans sa vérité fondamentale, l'érotisme est sacré, l'érotisme est divin »²⁹. Cependant, la mise en cause de l'être humain est la seconde face de l'érotisme (explorée par Sade). Bataille précise que l'action, par rapport à l'objet de l'excitation sexuelle, se réalise en deux étapes : sa mise en valeur et sa destruction. L'une et l'autre ont besoin d'être uniques, c'est pourquoi en cas de répétition, l'on cherche toujours un nouvel aspect de l'excitation³⁰.

III.1.2 Questions sans réponse

Par rapport aux *Larmes d'Eros* dans *L'Érotisme*, Bataille, inspiré des recherches anthropologiques, insiste davantage sur la composante religieuse de l'érotisme. Dans les deux études, l'auteur cherche à incorporer l'érotisme dans l'ensemble des activités de l'être humain, afin d'y voir une cohésion entre sa vie

²⁷ N'oublions pas que cette critique n'est pas complètement privée de fondement. Georges Bataille est resté pendant cinq ans au séminaire.

²⁸ Georges Bataille, *Notes – L'Érotisme*, dans *Œuvres complètes*, vol. X, *op. cit.*, p. 645.

²⁹ Georges Bataille, *Dossier de L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 632.

³⁰ C'est le cas de Don Juan et de ses exploits mais c'est également le cas de *La Marge* et de *La Pornographie*.

privée et sa vie publique. Bataille suppose que l'esprit humain soit cohérent et que l'érotisme doive forcément faire partie de cette cohérence, au même degré que la religion. C'est pourquoi plutôt qu'une exposition, l'auteur traite les différents aspects de la vie en les envisageant sous l'angle de l'érotisme. De cette façon, il présente une série d'essais qui englobent ses recherches précédentes. Malheureusement, malgré l'introduction, la cohérence du livre ne semble pas être totale et la disposition du livre laisse beaucoup à désirer (l'auteur s'excuse pour son édition défailante). De même, la persuasion parfois domine la force des arguments en ce qui concerne la vision religieuse de l'érotisme. La recherche de l'absolu, nommée par Bataille « la continuité fondamentale », serait proche de l'idée de Dieu, de même que les interdits feraient penser aux commandements et la transgression, au péché. Il en va de même pour l'expérience intérieure qui, dans le lexique bataillien, égalerait l'expérience religieuse³¹. Cette association est difficilement compréhensible et contradictoire. D'un côté, la vie sociale³² et religieuse est organisée à travers les interdits et la transgression, d'un autre côté, nous lisons que « les interdits ne sont pas imposés du dehors » qu'il nous faut une expérience du dedans, « un mouvement de l'être en nous-mêmes ». Selon Bataille, l'homme qui s'impose des interdits veut en même temps les transgresser. La question se pose de savoir si l'on peut, ou si l'on veut, fonctionner de cette manière. Aussi, le mécanisme de l'érotisme s'explique-t-il brièvement à travers quatre notions : effroi, angoisse, plaisir et désir. La conscience de la sexualité provoque l'effroi qui éloigne la sexualité et établit un interdit. Le désir tend à combattre notre angoisse, provoquée par l'interdit en nous promettant le plaisir. Enfin, au moment de la transgression, se décide le passage à l'acte. Le cercle se répète, le désir s'oppose à l'effroi, l'angoisse au plaisir et ainsi de suite.

Cependant, nous ne savons pas d'où vient cette conscience de la sexualité qui, selon Bataille, suit la conscience de la mort et la conscience du travail et fait glisser l'homme « [...] de la sexualité sans honte à la sexualité honteuse »³³. Il est regrettable que Bataille n'explique pas pourquoi il utilise la notion de Honte

³¹ « Mon intention est, au contraire, d'envisager dans l'érotisme un aspect de la *vie intérieure*, si l'on veut, de la vie religieuse de l'homme », Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 35.

³² « La transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale », *Ibid.*, p.69.

³³ Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 35.

comme étant la base de l'érotisme humain. S'est-il tout simplement inspiré du mythe originaire de la honte³⁴, proposé par la Bible ? Nous ne saurions le dire³⁵. Nous ne comprenons pas non plus pourquoi l'érotisme doit être envisagé comme un aspect de la vie religieuse. Il se peut que le contexte des années 1960, le gouvernement de Charles de Gaulle et le statut de la religion d'avant le Concile de Vatican II influencent ce type de raisonnement. Mais il serait rapidement daté. Est-il nécessaire d'être religieux pour comprendre l'érotisme ? Est-on obligé de suivre la logique dialectique de l'interdit et de la transgression, même si l'on est agnostique ? Pourquoi l'être humain doit-il avoir peur de sa sexualité, et face à qui ? Pourquoi la conscience de sa propre sexualité doit-elle causer son effroi ? D'où vient ce pessimisme primordial³⁶ ?

III.1.3 Le désordre organisé, l'érotisme noir

C'est à ce moment que Bataille appuie son argumentation. La parenté entre la représentation de la mort et l'érotisme effraie et fascine à la fois. La violence semble être leur trait commun. De là viennent les exemples des représentations monstrueuses du sexe de l'homme. Il ne faut pas croire que, de cette manière, l'on résout le problème principal de la théorie de Bataille. Même si l'on commence à comprendre le caractère violent de l'érotisme et, par conséquent, son aspect spontané et non-raisonné, l'auteur nous propose une autre précision étonnante :

Dans la sphère humaine, l'activité sexuelle se détache de la simplicité animale. Elle est essentiellement une transgression. Ce n'est pas, après l'interdit, le retour à la liberté première. La transgression est le fait de l'humanité que l'activité laborieuse organise. La transgression elle-même est organisée. L'érotisme est dans l'ensemble *une activité organisée*, c'est dans la mesure où il est organisé qu'il change à travers le temps. Je m'efforcerai de donner un tableau de l'érotisme envisagé dans sa diversité et dans ses changements. L'érotisme apparaît d'abord dans la transgression au premier degré, que le

³⁴ Cf. Thierry Saussure, « Un mythe originaire de la honte : Adam et Ève », *Revue française de psychanalyse*, 5/ 2003, Vol. 67, p. 1849-1854.

³⁵ Il semble que l'auteur ne trouve pas la réponse non plus : « Un interdit vague et général s'oppose à la liberté de cette violence, que nous connaissons moins par une information donnée du dehors que, directement, par une expérience intérieure de son caractère inconciliable avec notre humanité fondamentale. L'interdit général n'est pas formulé ». Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 113.

³⁶ Pour parler de l'érotisme, Bataille utilise souvent un lexique chargé négativement : « une crise sexuelle », « une rage », « une maladie ».

mariage est malgré tout. Mais il n'est donné véritablement que sous des formes plus complexes, dans lesquelles, de degré en degré, le caractère de transgression s'accroît³⁷.

De cette façon, si l'on veut, l'érotisme devient une sorte d'« anti-travail » intellectualisé, un « désordre organisé » comme l'auteur lui-même l'appelle. Même le mariage peut être considéré comme une transgression consistant dans le rapport sexuel avec une vierge et dans l'acquisition du droit à la défloration. L'auteur semble critiquer le caractère répétitif de la vie sexuelle du couple marié, à cause de sa monotonie. De même, l'opposition au christianisme devient une transgression organisée, un sabbat devient le reflet d'une messe, une orgie le reflet du mariage. Ainsi, en associant le mal à l'impur, Bataille introduit une catégorie de l'érotisme noir, qui est une transgression au sein du couple marié³⁸. Elle est d'autant plus forte quand les deux partenaires sont épris l'un de l'autre, lorsque la possibilité de transgresser l'interdit s'inscrit dans l'érotisme des cœurs. C'est en quelque sorte la transgression en puissance. De cela vient également la prostitution. Sur ce point, il faut remarquer que Bataille présente un point de vue assez univoque et misogyne, la femme comme objet de désir étant la seule possibilité envisagée. Il intitule ainsi « les femmes, objets privilégiés du plaisir » l'un de ses chapitres de *L'Érotisme* et propose des postulats discutables : « Il n'y a pas en chaque femme une prostituée en puissance, mais la prostitution est la conséquence de l'attitude féminine. Dans la mesure de son attrait, une femme est en butte au désir des hommes »³⁹. Bataille revient à la ligne marxiste pour expliquer l'existence de la basse prostitution parmi le prolétariat. La femme est par conséquent l'objet d'une double exploitation, d'abord comme tentatrice et ensuite comme victime du système du travail.

Le dernier point de vue abordé par Bataille est son attitude envers la beauté comme étant un attrait érotique paradoxal. Nous excite tout ce qui s'éloigne le plus de l'animal et s'approche de l'idéal de l'espèce humaine (la jeunesse est mise en avant), mais nous sommes également attirés par le côté animal⁴⁰. Ce dernier aspect, tout contradictoire qu'il soit, s'explique par l'attrait que provoque la vue des parties génitales ou des parties pileuses du corps, « des

³⁷ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 115. Nous soulignons les mots en italique.

³⁸ *Ibid.*, p. 137.

³⁹ *Ibid.*, p. 139-140.

⁴⁰ « Un homme, une femme sont en général jugés beaux dans la mesure où leurs formes les éloignent de l'animalité », *Ibid.*, p. 154.

parties animales » comme les appelle Bataille. De cette façon, l'appréciation de la beauté se fait en deux étapes, « la beauté négatrice de l'animalité, qui éveille le désir, aboutit dans l'exaspération du désir à l'exaltation des parties animales ! »⁴¹.

Pour résumer, l'érotisme, selon Bataille, est un processus dynamique et non un état. Il concerne uniquement les êtres humains. Après avoir construit sa vision du monde organisé autour du travail, de la conscience de la mort, des interdits ainsi que des transgressions qui organisent la vie sociale, Bataille établit l'érotisme comme le fondement de l'humanité. D'un point de vue économique et utilitaire, l'érotisme constitue le contraire du gain et c'est plutôt un luxe ou un gaspillage, comme postule Klossowski. C'est la curiosité de l'être humain qui le pousse vers l'érotisme. En synthétisant un peu, l'érotisme est considéré comme un fruit défendu. La littérature qui le décrit doit par conséquent aborder l'homme comme un être faible, fasciné par le Mal⁴². De cette façon, le personnage mené par l'érotisme est toujours incertain, suspendu entre le désir et l'effroi, le plaisir et l'angoisse, le rire et les larmes. La littérature érotique est donc surtout la littérature décadente. La vie des artistes, la basse prostitution et les perversions semblent être les thèmes les plus adéquats pour ce type d'érotisme. À la marge nous pouvons ajouter que, dans la conception bataillienne, l'érotisme est masochiste et plutôt misogyne. Notre approche des textes cherche à trouver une suite dans les idées mais donne la primauté à notre lecture. L'approche de Bataille est structuraliste, diachronique, avec une forte composante binaire (l'érotisme et la mort). Malgré ses contradictions partielles, c'est une des premières théories de l'érotisme de son époque, dont beaucoup de concepts ont pénétré dans la littérature notamment en suscitant les réactions d'autres critiques.

⁴¹ *Ibid.*, p. 155.

⁴² Il serait intéressant de savoir de quel mal parle Bataille. Peut-être pouvons-nous comprendre son propos en le contrastant avec celui de Simone Weil qui expliquait que, si le mal imaginaire est romantique et plein de variété, le mal réel est triste, monotone et ennuyeux et qu'au contraire le bien imaginaire est monotone tandis que le bien réel est merveilleux et enivrant. D'après Simone Weil, c'est la raison pour laquelle, dans la plupart des cas, la littérature est, soit immorale, soit ennuyeuse et que c'est sans doute pour cela que très peu d'écrivains savent dépasser cette alternative. Voir Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce* [Plon, 1947], Paris, Pocket, 1999.

III.2 Foucault et *ars erotica* contre *scientia sexualis*

La même démarche diachronique intéresse un autre penseur français, Michel Foucault. Il propose une analyse historique des points cruciaux du discours sur la sexualité dans la culture occidentale. L'auteur cherche à mettre en question l'hypothèse de la sexualité réprimée (comme celle présentée par Bataille) et essaie de comprendre les raisons et le mécanisme de cette répression : l'association du sexe et du péché mais également l'attitude contemporaine (1970) face aux époques précédentes. Foucault propose une hypothèse fondamentale selon laquelle le pouvoir manipulerait tout le discours sur la sexualité. Par le pouvoir, il comprend une multiplicité de rapports de force, qui administre une société donnée, en ayant des visées et des objectifs déterminés (soit sous la forme de guerre soit sous la forme politique). C'est une vision dynamique, comme celle de Bataille, mais envisagée autrement.

D'après Foucault, la sexualité n'a pas été réprimée mais contrôlée par le pouvoir. De plus, sa critique de la société contemporaine montre un système de pouvoir invisible. L'auteur décrit un système « pouvoir-savoir-plaisir »⁴³, « la mise en discours » du sexe⁴⁴. Aussi, Foucault au lieu de juger ou de dire la vérité sur la nature du sexe, se donne-t-il la tâche de décrire « la volonté de savoir ». Foucault change la perspective qui énonce que l'histoire de la sexualité est l'histoire de sa répression et de ses interdits. Tout au contraire, « depuis la fin du XVI^e siècle, la "mise en discours" du sexe, loin de subir un processus de restriction, a au contraire été soumise à un mécanisme d'incitation croissante »⁴⁵. Comme résultat de cet intérêt croissant, Foucault déchiffre l'instauration de ce qu'il appelle « une science de la sexualité » *scientia sexualis*. Le sexe devient ainsi un enjeu entre l'État et l'individu. L'auteur souligne la multiplication des discours sur la sexualité selon quatre voies principales : la sexualité des enfants, l'incorporation des perversions (homosexualité), la médicalisation, les « dispositifs de saturation sexuelle » (elle fonctionne en double voie à travers

⁴³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 19.

⁴⁴ Pouvons-nous y reconnaître une démarche semblable à celle de St. Augustin qui propose dans *La Cité de Dieu* l'étude de la concupiscence suivant les concepts qu'il forge pour actualiser la thématique : *la libido sciendi*, *la libido sentiendi* et *la libido dominandi*. Le terme *libido* a été ensuite repris par la psychanalyse.

⁴⁵ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 21.

l'imposition de la norme de la famille monogamique mais également en contrôlant la prostitution et la pornographie ; on sépare les adultes et les enfants, les femmes et les hommes). Le pouvoir instaure la norme et l'anti-norme sexuelle. La société moderne est perverse selon Foucault ; perverse dans le sens des sexualités périphériques qui donnent un grand profit économique à celui qui les contrôle. Quel est le rapport avec l'érotisme ? D'après Foucault, la civilisation occidentale :

en rompant avec les traditions de l'*ars erotica*, s'est donné une *scientia sexualis*. Plus précisément, elle a poursuivi la tâche de produire des discours vrais sur le sexe, et ceci en ajustant, non sans mal, l'ancienne procédure de l'aveu sur les règles du discours scientifique. La *scientia sexualis*, développée à partir du XIX^e siècle, garde paradoxalement pour noyau le rite singulier de la confession obligatoire et exhaustive, qui fut dans l'Occident chrétien la première technique pour produire la vérité du sexe⁴⁶.

Ars erotica, l'art érotique est un discours principalement sur le plaisir, centré sur lui-même (ses pratiques et ses expériences), tandis que la science sexuelle détermine les limites et les modalités du discours sur la sexualité. D'après Foucault, des sociétés telles que chinoise, japonaise, indienne, romaine et arabo-musulmane possèdent cette espèce d'*ars erotica*, tandis que la civilisation occidentale moderne a développé une science de la sexualité comme sa propre forme d'art érotique. L'instauration de la science sexuelle fonctionne à travers quatre stratégies principales : l'hystérisation du corps de la femme, la « pédagogisation » du sexe de l'enfant, la socialisation des conduites procréatrices et la psychiatrisation du plaisir pervers. Grâce à elles, la société établit les dispositifs d'alliance et les dispositifs sexuels pour produire la sexualité. Le contrôle a besoin de présenter la sexualité comme un danger⁴⁷. Ainsi, tout en rejetant l'hypothèse de la répression, Foucault finit par l'affirmer en utilisant d'autres termes (bio-pouvoir). Nous n'allons pas approfondir son débat car cela concerne davantage le pouvoir que l'érotisme. Foucault répond en quelque sorte à l'hypothèse de Bataille sur la bipolarité de l'interdit et de la transgression. Il propose une mise en garde et nous permet de mieux comprendre la construction

⁴⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁷ Il semble que le même problème se pose encore au sein de la société française où l'on propose un débat sur l'hypersexualisation. Cf. « Contre l'hypersexualisation, un nouveau combat pour l'égalité », rapport parlementaire de Chantal Jouanno, 5.03.2012 disponible sur http://www.social-sante.gouv.fr/IMG/pdf/rapport_hypersexualisation2012.pdf.

de la sexualité. Cependant, l'inexistence de l'art érotique signifierait que tout artiste qui veut représenter la sexualité doit forcément s'opposer à un pouvoir établi, ce qui réduirait l'art au rôle de critique. Bien que l'implication politique et sociale ait été longtemps présente dans l'érotisme (et surtout en France), il serait injuste de la limiter de cette façon puisque l'on pourrait perdre de vue le côté artistique de l'érotisme. N'est-ce pas se soumettre au dispositif sexuel que de croire qu'il contrôle le discours érotique ? Et si l'on envisageait l'hypothèse renversée selon laquelle l'érotisme n'est pas contrôlable et que c'est seulement à travers l'art que l'on essaie de le saisir ? Et si c'était l'érotisme qui contrôlait le pouvoir ?

III.3 Textes de plaisir, textes de jouissance

Contrairement à l'approche anthropologique et philosophique de Bataille ou de Foucault, dans son essai *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes propose une autre approche de la rencontre entre la littérature et l'érotisme⁴⁸. Il s'agit de la description d'une loi générale selon laquelle un texte peut plaire. L'auteur présente une nouvelle manière de lire les textes de la littérature contemporaine, selon laquelle la recherche du plaisir du texte, de la part de l'écrivain et du lecteur, est le moteur principal de la littérature. Son étude introduit le concept de plaisir, banni de la philosophie et de la critique occidentale (nous pouvons toutefois évoquer Horace et son *placere* ou Baudelaire et la recherche de beauté). La question de la nouveauté mise à part, en s'inspirant indirectement de la psychanalyse, Barthes organise sa réflexion autour de deux concepts qu'il introduit dans la critique littéraire, le plaisir et la jouissance.

Comment l'auteur explique-t-il ces deux termes ? Selon Barthes, l'écrivain qui cherche à séduire le lecteur crée dans ses textes un *espace de jouissance*. Il s'introduit dans un schéma connu et écrit dans un langage conforme aux failles de la culture et à sa destruction. Les écrivains comme Sade ou Bataille ont écrit des textes névrotiques mais coquets à la fois et c'est dans leur duplicité et dans leur caractère, dans l'entre-deux, que repose le vrai plaisir du texte. De cette façon, le

⁴⁸ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Collection Tel Quel », 1973.

texte devient érotique quand il *travaille* par intermittence, par une alternance d'apparition et de disparition d'un élément fort. Il s'agit donc de suggérer le contenu au lieu de le montrer⁴⁹. Barthes cherche à expliquer cette particularité du texte à travers une comparaison avec l'érotisme du corps :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas *là où le vêtement bâille* ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de « zones érogènes » (expression au reste assez casse-pied) ; c'est l'intermittence comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition⁵⁰.

Le critique introduit ainsi la notion de séduction du texte. La mise en scène est donc une manipulation de la part de l'écrivain. Le texte devient érotique à condition qu'il provoque le lecteur, qu'il l'aguiche. Barthes nuance son propos en disant que le plaisir du texte est un plaisir intellectuel, proche du plaisir œdipien, et qu'il ne consiste ni dans le « strip-tease corporel » ni dans le « suspens narratif » qui fonctionnent dans une logique de progression. C'est un point controversé dans la proposition de Barthes et il serait difficile d'imaginer que tous les récits basés sur le suspens soient privés du plaisir du texte (ceux notamment de Sacher-Masoch, comme nous le verrons plus tard). C'est pourquoi l'auteur garde ses distances avec une application trop poussée de sa théorie. Il atténue son propos et, au lieu de diviser la littérature en textes de plaisir et textes de jouissance, il se limite à explorer quelques différences entre ces deux catégories.

L'essayiste propose quelques différences entre les textes de plaisir, où la temporalité de lecture garantit le plaisir, et les textes de jouissance, où le plaisir réside dans le langage lui-même et dans lesquels la « lecture ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement »⁵¹. Contrairement au roman classique, le texte moderne se prête ainsi à une lecture lente, dite aristocratique. Selon la formule barthienne :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de

⁴⁹ Il est curieux de remarquer que l'adjectif « suggestif » en français peut signifier « qui suggère des idées érotiques ».

⁵⁰ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 19.

⁵¹ *Ibid.*, p. 22-23.

jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage⁵².

Le titre de l'essai est donc ambigu car il cherche une catégorie inexistante dans la langue française qui couvrirait le plaisir et la jouissance à la fois. C'est pourquoi, Barthes parle tantôt du « plaisir du texte », tantôt du « texte de plaisir ». D'un côté, il s'agit d'une catégorie abstraite et de l'autre, d'un plaisir concret qui peut s'opposer à la jouissance. La différence proposée par Barthes entre ces deux classes de textes n'est pas si nette. C'est plus une question de degré. D'un point de vue littéraire, il s'agit d'un rapport presque historique entre les textes de plaisir et les textes de jouissances qui en découlent, comme les avant-gardes apparaissent en s'opposant à une tradition littéraire donnée. Cependant, les textes modernes, les textes de jouissance, semblent apparaître d'eux-mêmes.

Comme l'observe l'auteur dans la veine de la critique marxiste, dans la modernité, les textes de jouissance sont contre la culture de masse, la commercialisation et la sexualité (et pourtant, c'est précisément cette culture qui remet le texte dans le circuit de l'économie collective). Ce qui permet de situer ce type de littérature du côté de « l'expression de la déception ». Du point de vue de la composition, la répétition est caractéristique pour un texte de jouissance. Elle crée une composante érotique du texte, soit par une répétition à outrance, soit par une apparition-disparition inattendue. Briser le stéréotype devient une figure dans un texte de jouissance. La lecture d'un texte tragique devient particulièrement perverse car l'on en connaît la fin et l'on poursuit la lecture malgré tout. La tâche de la critique est de dire le plaisir du texte.

Pour définir le texte de jouissance, il faut imaginer l'extrême perversion. Elle peut même concerner l'obstination à présenter les menus détails de la vie quotidienne dans une œuvre romanesque par exemple. Même les horaires, les habitudes, les repas, les logements, les vêtements peuvent ainsi occuper une place considérable dans un texte. Selon Barthes, la forme la plus banale est la description du temps qu'il fait et pourtant, c'est celle-ci qui permet de goûter un

⁵² *Ibid.*, p. 25-26.

texte de plaisir. La description de menus détails s'accommode très bien avec l'écriture de Mandiargues et de Gombrowicz. Les deux écrivains étant considérés comme des écrivains myopes. Aussi, leurs textes deviennent-ils des textes de jouissance, si l'on adopte l'optique barthienne.

Un autre point important dans la réflexion de Barthes est l'attitude par rapport à l'art. L'artiste qui veut le détruire peut choisir de changer de signifiant (devenir cinéaste), changer le but de l'écriture ou bien abandonner son métier complètement. Ni le texte de plaisir ni celui de jouissance ne racontent le plaisir ou la jouissance : « le plaisir de la représentation n'est pas lié à son objet : la pornographie n'est pas *sûre* »⁵³. Le plaisir du texte repose plutôt dans la figuration du roman moderne que dans la représentation caractéristique du roman classique.

Les livres dits « érotiques » (il faut ajouter : de facture courante, pour excepter Sade et quelques autres) *représentent* moins la scène érotique que son attente, sa préparation, sa montée ; c'est en cela qu'ils sont « excitants » ; et lorsque la scène arrive, il y a naturellement déception, déflation. Autrement dit, ce sont des livres du Désir, non du Plaisir. Ou, plus malicieusement, ils mettent en scène le Plaisir *tel que le voit la psychanalyse*. Un même sens dit ici et là que *tout cela est bien décevant*.⁵⁴

Dans cette citation, Barthes aborde les livres érotiques, desquels il excepte Sade. Il semble qu'il y ait ici une contradiction. Si les livres érotiques représentent tout sauf l'acte sexuel, cela signifie qu'ils se basent sur sa figuration. Donc, le manque de la représentation et la suggestion leur confèrent le statut du texte de jouissance. Cependant, l'auteur change de critère et les appelle livres du désir. Dans ce sens, les livres de Mandiargues et de Gombrowicz seront plutôt dans cette catégorie du plaisir ou de la jouissance figurée et par conséquent dans le texte du désir.

III.3.1 Le plaisir du critique

Barthes voit la nécessité d'une nouvelle critique pour une nouvelle littérature de jouissance (ou bien, une nouvelle lecture de la littérature d'antan) : « Avec l'écrivain de jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le texte impossible. Ce texte est hors-plaisir, hors-critique, *sauf à être atteint par un*

⁵³ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 92.

*autre texte de jouissance [...] »*⁵⁵. Le plaisir du texte n'est pas un critère purement esthétique, il dépasse l'opposition binaire du bon ou du mauvais texte. C'est plutôt l'effet de lecture qui permet de distinguer les textes. Le plaisir du texte, en dépendant de son récepteur, devient par excellence privé et asocial. Sur ce point, Barthes se contredit car il serait impossible de connaître le goût de tous les lecteurs possibles. De plus, si le plaisir de texte n'est pas un critère binaire, comment peut-on savoir à quel genre de texte nous avons affaire ? Il serait intéressant de voir comment des écrivains comme Gombrowicz et Mandiargues réagissent à leurs œuvres. Étant donné leur amour-propre, les deux se plaisaient à relire leurs propres textes. En tant qu'écrivains et lecteurs, ils retrouvaient le même plaisir. Dans la suite de ses analyses, Barthes explique la démarche du critique vis-à-vis de l'écrivain, semblable à celui du voyeur. D'une manière perverse, il cherche à reprendre le même plaisir que celui de l'écrivain au moment de l'écriture. Du point de vue de l'écrivain, le plaisir du texte consiste à détourner un autre texte. Il y a donc visiblement des traces d'intertextualité⁵⁶. C'est la démarche de Barthes lui-même quand il fait allusion à ses concepts précédents (le degré zéro de l'écriture ou la mort de l'auteur) ; il les modifie pour son nouvel essai et ainsi se plaît à lui-même, en tant qu'écrivain.

Selon Barthes, dans la tradition occidentale, il n'y a que Sade et Fourier (les philosophes de plaisir comme il les appelle) qui ont défendu le plaisir du texte. Celui-ci n'apparaît pas fréquemment dans la pyramide des valeurs telles que la vérité, la mort, le progrès, la joie, la lutte et même le désir. Il y a un grand problème avec l'aveu ou la reconnaissance du plaisir dans la société. En posant le problème, dans la lignée marxiste, Barthes arrive à la conclusion que le plaisir est le propre de la classe populaire. Ce dernier argument peut servir pour l'analyse de la popularité du roman érotique dans la dernière décade.

En analysant les textes selon le propos de Barthes, le critique peut paradoxalement trouver un critère objectif pour juger de la qualité d'un texte littéraire. L'approche matérialiste du texte change le travail du critique en un art à part entière. L'enjeu critique proposé par Barthes consiste à utiliser consciemment

⁵⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁶ L'idée de l'intertexte a été développée au sein du groupe *Tel Quel*, entre autres, par Julia Kristeva.

le langage propre de l'érotisme. Le concept qui exprime un mode de plaisir est, d'un côté, inévitable mais, d'un autre côté, il est assez incommode, étant donné son galvaudage vers la fin des années 1960 en France. Barthes postule un érotisme de la lecture parce qu'il entend l'érotisme comme un « investissement amoureux dans un objet quel qu'il soit »⁵⁷. Ainsi, le texte peut devenir un objet-fétiche avec lequel peut être établi un rapport érotique. En outre, Barthes introduit un autre point controversé, ou plutôt, une remarque envers la critique de gauche de son époque. Il veut admettre la possibilité d'existence des textes de plaisir qui soient en même temps des textes de combat ou d'engagement politique et social. Barthes ne voit pas de contradiction entre le pouvoir d'engagement et le pouvoir érotique du texte.

III.4 Un exemple de *pornogramme* : Sade

Le point de vue de Barthes a été anticipé dans son texte précédent *Sade, Fourier, Loyola*. L'auteur y expose la particularité de l'écriture de chacun des trois écrivains et leur contribution au plaisir du texte⁵⁸. Il s'agissait là d'un « retour amical » de l'auteur, non en tant que figure identifiée par l'histoire de la littérature, mais comme « un simple pluriel des "charmes", le lieu de quelques détails ténus, source cependant de vives lueurs romanesques, un chant discontinu d'amabilités »⁵⁹.

L'approche esthétique des textes permet de lire Sade, non comme un homme de lettres opprimé par la société de l'époque, mais comme un ensemble de visions dotées d'une certaine beauté d'expression et de style. Comme le précise Barthes, il ne s'agit pas de faire un discours moral mais de « déplacer la responsabilité sociale du texte ». Le critique définit le *pornogramme* sadien comme une construction narrative bien précise avec des éléments que l'on

⁵⁷ L'entretien avec Roland Barthes à propos de son livre *Le Plaisir du texte*, 19.03.1973, disponible sur <http://www.ina.fr/video/CPF10005880>.

⁵⁸ C'est en quelque sorte le prolongement de la réflexion de la critique des années 1960 sur la notion d'auteur et sur son rôle par rapport à sa production littéraire. La publication de la partie concernant Sade a été contemporaine de la publication de ses œuvres complètes en 1967 dans le Cercle du Livre précieux. Il s'agit ici de réintégrer l'auteur dans une autre place, dans la lecture des textes de plaisirs.

⁵⁹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 13.

peut récupérer dans la lecture. C'est l'érotisme mécanique et ordonné. Quels sont les éléments qu'il récupère du texte sadien dans ses analyses ?

Le premier trait caractéristique des textes sadiens est le motif du voyage et une certaine géographie des mœurs, « la diversité des mœurs est reléguée dans la dissertation sadienne, où elle sert à prouver que le vice et la vertu sont des idées toutes locales »⁶⁰. Le voyage sadien, malgré la diversité des lieux, a toujours pour but de s'enfermer. L'exemple le plus frappant est le château de Silling des *120 Journées de Sodome*. La clôture comporte toujours un secret et se présente sous la forme d'une microsociété organisée à l'intérieur de l'espace clos. Les règles de vie quotidienne organisent la vie à l'intérieur de cet espace :

horaires, programmes de nourriture, projets de vêtement, installations mobilières, préceptes de conversation ou de communication, tout cela est dans Sade : la cité sadienne ne tient pas seulement par ses « plaisirs », mais aussi par ses besoins : il est donc possible d'esquisser une ethnographie du village sadien⁶¹.

La nourriture, les vêtements et la ritualisation du quotidien (tout comme chez Proust, Zola ou Flaubert) deviennent un symbole de luxe. Ces éléments construisent l'érotisme du texte sadien. Barthes dévoile d'autres composantes du *pornogramme* : deux types de personnages (réel et irréel), le motif de la jeune fille, des portraits culturels (renvoyant à la peinture)⁶². Il met en évidence la différence entre l'érotisme moderne et celui qu'il lit chez Sade, il estime qu'il n'est

jamais qu'une parole, puisque les pratiques ne peuvent en être codées que si elles sont connues, c'est-à-dire parlées ; or notre société n'énonce jamais aucune pratique érotique, seulement des désirs, des préambules, des contextes, des suggestions, des sublimations ambiguës, en sorte que pour nous l'érotisme ne peut être défini que par une parole perpétuellement allusive. À ce compte-là, Sade n'est pas érotique : on l'a dit, il n'y a jamais chez lui de « strip-tease » d'aucune sorte, cet apologue essentiel de l'érotisme moderne. C'est tout à fait indûment et par une très grande présomption que notre société parle de l'érotisme chez Sade, c'est-à-dire d'un système qui n'a aucun équivalent chez elle. La différence ne tient pas à ce que l'érotisme sadienne est criminelle et la nôtre

⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁶¹ *Ibid.*, p. 23.

⁶² Repris souvent par Mandiargues.

inoffensive, mais à ce que la première est assertive, combinatoire tandis que la seconde est suggestive, métaphorique⁶³.

Selon Barthes, la pratique sadienne est l'exercice de l'ordre par excellence ; chez Sade tout s'arrange, les unités les plus petites, les postures, les opérations, les figures ou les épisodes, jusqu'aux scènes et au récit complet. La narration suit la règle de l'exhaustivité (« tous les lieux du corps sont érotiquement saturés ») et la règle de réciprocité (les postures sont interchangeable). Dans les textes de Sade, le langage est inséparable du corps. C'est pourquoi dans *Les 120 Journées de Sodome*, chaque soir l'on raconte l'histoire de la journée. Dans son explication, Barthes souligne que l'éros sadien est mécanique. Quant à la description du corps érotique, elle est toujours partielle et opère grâce aux référents culturels. Le corps devient théâtral, grâce à l'illumination. Il ne fait pas parti d'un striptease. Il souligne le caractère irréel, la structure rhapsodique et non linéaire dans lesquels deux types d'écritures, la dissertation et la scène, alternent⁶⁴. C'est la dissertation qui séduit le lecteur et devient l'objet érotique de lecture. L'érotisme est dans langage. La règle de silence est maintenue dans le texte sadien, elle souligne l'ordre des scènes. Pour toutes ces raisons, Barthes appelle les textes de Sade des *pornogrammes*.

Si nous trouvons plusieurs éléments du *pornogramme* pertinents pour l'étude des romans de Pieyre de Mandiargues et de Gombrowicz (le motif de voyage qui enferme le personnage, la routine du quotidien ou le récit d'excitation), il semble qu'ils n'ont ni le même but ni la même intensité. Bien évidemment, la référence sadienne peut faire l'objet d'une analyse dans le texte mandiarguien (étant donné le manque de traduction de Sade en polonais jusqu'aux années 1970), mais il faut toutefois garder des distances. Pieyre de Mandiargues a donné la preuve qu'il était capable d'écrire un texte sadien dans *L'Anglais décrit dans le château fermé*⁶⁵, mais il a voulu modifier son modèle dans le roman *La Marge*. D'ailleurs, il est conscient que son approche de l'érotisme est bien différente et s'éloigne des litanies de positions interchangeables.

⁶³ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 149-150.

⁶⁵ André Pieyre de Mandiargues, *L'Anglais décrit dans un château fermé* [1953], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1979.

D'après Barthes, la nouvelle critique, tout en suivant le principe du plaisir du texte qu'il développe dans son ouvrage critique, peut réussir à lire Sade suivant « le principe de délicatesse ». À cet égard, « le sadisme ne serait que le *contenu* grossier (vulgaire) du texte sadien »⁶⁶. Barthes essaie de présenter Sade comme l'auteur exemplaire de textes de jouissances et le fondateur de la langue du plaisir érotique. C'est un postulat subjectif. Il propose une nouvelle approche critique pour un texte ancien, un texte de base pour l'érotisme dans la littérature française. En défendant Sade, Barthes défend la nouveauté dans la littérature mais également dans la critique littéraire. Il faut également remarquer que c'est une tentative pour déplacer l'érotisme de la catégorie du thème ou du motif de l'affabulation, vers la perspective critique et la modalité de lecture. Dans ce sens, Barthes écrit dans le sillage de Georges Bataille, mais également dans la lignée de l'ambiance post-mai 1968, avec une certaine mode pour la nouveauté et la contre-culture. La gestation de l'érotisme de l'époque reflète, en quelque sorte, les divisions des sociétés occidentales. Les textes de jouissance pourraient être identifiés avec le mouvement contestataire de la jeunesse. Dans ce sens, le propos de Barthes peut être compris comme un vœu de récupération de l'*ars erotica* foucauldienne. Barthes diffère pourtant de Bataille en ce qui concerne sa lecture de l'érotisme sadien car il ne voit dans la jouissance ni cruauté ni apathie. Il souligne la valeur historique de son érotisme⁶⁷. Nous croyons qu'il ne faut pas seulement envisager le côté historique car l'on risque de tomber dans le relativisme critique.

Les postulats de Georges Bataille, Michel Foucault et Roland Barthes englobent principalement les enjeux critiques de l'érotisme dans son acception occidentale. La mise en valeur de la répression (sociale, politique ou religieuse) ou la multiplication du discours (littéraire, artistique ou scientifique) sur l'érotisme ainsi que la vision structuraliste du système plaisir-jouissance ne dépassent pas les frontières culturelles de l'Occident. Il est intéressant de faire entendre encore une voix dans le débat sur l'érotisme littéraire de l'époque, voix grâce à laquelle l'on peut comprendre mieux une autre variante culturelle du discours sur la sexualité. Il s'agit du texte de Gilles Deleuze *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel* publié en 1967.

⁶⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 174.

⁶⁷ Lode Lauwaert, « Roland Barthes, lecteur de Sade : érotisme, société, modernité », Disponible sur : http://www.academia.edu/6381326/Roland_Barthes_lecteur_de_Sade.

III.5 Sacher-Masoch, slave-européen et le *pornologos* deleuzien

Gilles Deleuze, dans son essai comparatiste, oppose la figure dominante de Sade à celle de Sacher-Masoch ; il « montre que le masochisme n'est ni le contraire, ni le complément du sadisme, mais un monde à part, avec d'autres techniques et d'autres effets »⁶⁸. Dans une dizaine de chapitres consacrés à des éléments-clef de l'œuvre littéraire, la lecture de Deleuze se construit en deux niveaux. Le premier est la critique de la psychanalyse freudienne (développée plus tard dans *L'Anti-Œdipe*). Le second est un éclaircissement sur la construction erronée du sadomasochisme. Pourtant, ce qui nous intéresse est le concept de *pornologos* que nous pourrions, dans une certaine mesure, appliquer à l'écriture de Pieyre de Mandiargues et de Gombrowicz. Deleuze explique le *pornologos* en prenant l'exemple de l'œuvre de Sacher-Masoch *La Vénus à la fourrure*, roman bien connu en Pologne et en France.

Commençons par l'auteur étudié. Léopold Sacher-Masoch (1836⁶⁹-1895), né à Lwów (une ville polonaise dans l'empire austro-hongrois) est un écrivain connu de son vivant. Il a écrit un cycle de romans et de contes intitulé : *Le Legs de Caïn*. Ce titre explique l'intention de traiter le caractère profond et parfois tragique de l'être humain. L'un des thèmes traités dans ce cycle était l'amour. Dans son roman *La Vénus à la fourrure*⁷⁰, l'auteur présente un récit enchâssé. Un ami de Séverin lui raconte son rêve sur Vénus vêtue d'une fourrure. L'hôte de la maison lui propose une interprétation du rêve qui lui fait penser à son histoire passée, décrite dans un journal intitulé : « les confessions de suprasensuel ». L'histoire raconte comment Séverin propose à son amante Wanda un contrat selon lequel il devient son esclave. Il prend plaisir à être humilié et même fustigé par

⁶⁸ Gilles Deleuze, *Présentation du Sacher-Masoch : le froid et le cruel* [1967], Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, la quatrième de couverture.

⁶⁹ L'introduction biographique de Deleuze présente la date erronée de 1835.

⁷⁰ Le roman a eu du succès à l'époque mais c'est à partir de la publication de *Psychopathia Sexualis* de Richard von Krafft-Ebing en 1886 que le terme masochisme est conçu pour décrire une pathologie. L'auteur du roman a protesté en vain contre l'appropriation de son œuvre à l'usage de la sexologie. Contrairement à Sade, l'œuvre de Sacher-Masoch est tombée dans l'oubli (censuré par l'Allemagne nazie) et, en dehors des spécialistes en la matière, peu de gens connaissent l'étymologie du masochisme et le contenu de ses romans. Il a fallu attendre les années 1960 et la réflexion sur l'érotisme littéraire pour revenir à Sacher-Masoch en tant qu'écrivain.

son amante. À la fin de l'histoire, la femme laisse Séverin pour un autre homme. Il conclut avec amertume que la femme, si elle n'a pas la même position sociale, le même accès au travail et à l'éducation, ne peut jamais être une compagne de l'homme et peut seulement incarner le rôle du maître ou de l'esclave.

En détournant la critique de Bataille par rapport à Sade (le langage de Sade est celui de la victime), Deleuze propose le langage de Masoch comme celui de victime et de bourreau en même temps. En interrogeant le langage, l'auteur se pose la question de la littérature pornographique, construite dans une série de mots d'ordres et de descriptions obscènes. Pour Deleuze, les deux œuvres (Sade et Masoch) dépassent ces deux éléments et forment une catégorie que l'auteur appelle *pornologie* ou *pornologos*. Si, pour Sade, c'est la voix (le récit des historiennes dans *120 Journées de Sodome*) qui organise l'action, pour Masoch, c'est la lettre et la parole écrite (anonymes, lettre, contrat) qui a la même fonction. Si le premier se forme autour de la possession instituée, le second a la forme d'un pacte.

La femme de Masoch est souvent idéalisée ou même divinisée. C'est pourquoi Séverin compare le corps nu de Wanda à la statue de la Vénus⁷¹. De plus, Masoch, dans ses descriptions, ne dépasse pas les limites de la décence⁷². Selon Deleuze, contrairement à Sade, il n'a jamais été un auteur prohibé (c'est faux, il a été banni par l'Allemagne nazie). Les descriptions des actes cruels et dégoûtants de Sade suivent le principe de démonstration et sont chargées d'images de l'obscénité. Quant à Masoch, il semble que le fétichisme soit le trait principal de la description littéraire. Le second trait est d'ordre temporel et c'est le suspens. Celui-ci s'oppose à la répétition et l'accumulation de Sade.

Par ailleurs, Deleuze interroge la complémentarité du sadisme et du masochisme. Il voit surtout les différences. Les héroïnes de Masoch sont des héroïnes du mal. Cependant, elles ne suivent pas le principe libertin de l'apathie

⁷¹ L'usage d'une statue en tant que substitut de la nudité du corps féminin a été fréquemment utilisé dans le cinéma érotique polonais, notamment par Walerian Borowczyk.

⁷² On peut même lire dans le titre *La Vénus à la fourrure*, un certain commentaire ironique à la slavisation d'un modèle de la beauté nue méditerranéenne couvert d'un vêtement des pays froids. C'est également une déssexualisation de la nudité évidente de la statue. Cependant, ce geste sexualise à nouveau l'objet, sinon pourquoi couvre-t-on la statue ?

(contre tous les sentiments) mais celui de la froideur. C'est la dénégalion de la sensualité qui les guide :

La sensualité est déniée, elle n'existe plus comme sensualité ; c'est pourquoi Masoch annonce la naissance du nouvel homme « sans amour sexuel ». Le froid masochiste est un point de congélation, de transmutation (dialectique)⁷³.

La Vénus, dans le froid, représente la transmutation d'un modèle culturel grec. La prostitution, dans la variante de Masoch, consiste plutôt à un contrat privé et à un échange de rôle. Le besoin d'un tiers est caractéristique pour le texte de Masoch. Le fantasme joue le rôle principal dans le masochisme.

La partie la plus intéressante, à notre avis, concerne les éléments romanesques du texte de Masoch. Le premier est son côté esthétique et plastique. Contrairement à Sade, la source de son « supra-sensualisme » trouve son origine dans l'œuvre d'art. La deuxième composante fondamentale du masochisme est l'attente. La disposition temporelle du texte est la clef pour comprendre le vrai caractère du masochisme. « L'attente elle-même est l'unité idéal-réel, la forme ou la temporalité du fantasme. Le fétiche est l'objet du fantasme, l'objet fantasmé par excellence »⁷⁴. Ceci explique la fonction du rêve, également important dans les textes de Masoch.

Dans ces premières comparaisons, nous pouvons reconnaître plusieurs traits caractéristiques que nous pourrions utiliser dans notre compréhension de l'érotisme chez Mandiargues et Gombrowicz. Le rôle fondamental du temps et de l'attente qui organisent le récit est visible dans *La Marge* et nous voudrions dégager son sens érotique. Le regard sur l'objet fantasmé est visible également dans *La Pornographie* qui joue sur le contraste entre le réel et le potentiel.

Le masochisme est d'ordre formel tandis que le sadisme est institutionnel et mécanique. Dans *La Vénus à la fourrure* devenir un homme représente un rite. La phase de déssexualisation et la resexualisation qui la suit construisent un mécanisme. Il semble que la dynamique que propose Deleuze puisse nous servir pour analyser le fonctionnement de l'érotisme dans *La Marge* comme dans *La Pornographie*. Nous chercherons à voir comment l'érotisme se construit suivant

⁷³ Gilles Deleuze, *Présentation du Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, op. cit., p. 46.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 63.

la logique, ou plutôt la *pornologie*, de déssexualisation de ce qui est effectivement sexuel (par exemple, l'acte sexuel ou son manque) et la resexualisation de ce qui ne l'est pas (l'espace, le temps). Dans les deux romans, nous essayerons de voir comment le *pornologos* essaie de contrôler l'incontrôlable.

Le postulat de Gilles Deleuze consiste en un renouvellement de la critique littéraire à travers la lecture psychanalytique et anthropologique de l'œuvre de Sacher-Masoch⁷⁵. Il ne s'agit pas d'une lecture complémentaire comme il ne s'agit pas de nier l'importance de l'œuvre de Sade. Deleuze cherche à montrer les défaillances dans la construction d'un monstre sémiologique, le « sado-masochisme » dans lequel le masochisme est subordonné au sadisme et les deux perversions présentées dans une relation de complémentarité. Il finit par avouer que :

[...] le génie de Sade et le génie de Masoch sont tout à fait différents ; leur monde, incommunicant ; leur technique romanesque, sans rapport. Sade s'exprime dans une forme qui réunit l'obscénité des descriptions à la rigueur apathique des démonstrations ; Masoch, dans une forme qui multiplie les dénégations pour faire naître dans la froideur un suspens érotique⁷⁶.

En appliquant le critère de Barthes, *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch serait plutôt un texte de plaisir, un texte culturel. Mais ce qui est fondamentalement nouveau chez Masoch et qui peut-être ne participe pas à la réflexion de Deleuze, est l'échange des rôles, dans lequel la femme devient dominante⁷⁷. De plus, l'érotisme de Masoch côtoie l'amour (Wanda et Sévérin sont des amants au début) et constitue un autre élément absent dans l'érotisme sadien. Nous trouverons le même élément chez Mandiargues (la domination féminine et la nostalgie de l'amour).

La réflexion de Deleuze sur Sade et Masoch sert d'appui à notre discussion sur les enjeux critiques de l'érotisme. À partir des interprétations des œuvres de ces écrivains, la médecine puis la critique littéraire ont construit un modèle pour pouvoir décrire ce que Deleuze appelle « une sorte de double du monde » où l'excès et la violence apparaissent. Ce qui excite l'écrivain et le lecteur devient

⁷⁵ Cf. Bernard Andrieu, « Un masochisme deleuzien, une sensorialité sans genre », *Genèse des textes/ TextGenesen*, 2010, n° 2, p. 65-76.

⁷⁶ Gilles Deleuze, *Présentation du Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, op. cit. p. 114.

⁷⁷ Cf. Michel Régis, « Anti-Masoch : essais sur les errements de la maso (miso) analyse », *Multitudes*, 2006, n° 25, p. 69-85.

érotisé dans le langage. « D'où l'aptitude de l'érotisme à servir de miroir au monde, à en réfléchir les excès, à en extraire les violences, prétendant les "spiritualiser" d'autant mieux qu'il les met aux services des sens »⁷⁸ souligne Deleuze. Cependant, même si l'on opère la configuration du plaisir-douleur dans l'érotisme, les manières de Sade et de Masoch ne sont pas les mêmes. En mettant en valeur Masoch, il faut penser à son incertitude générale, au suspens, au rôle du rêve et du fantasme, à la dénégation de la sexualité, au fétichisme et à l'esthétisme (ainsi qu'à l'idéalisation qui en résulte), au sens du contrat (contre l'institution sadienne), mais également au froid masochiste opposé à l'apathie sadique. Est-ce que Deleuze complète en quelque sorte l'intérêt de la critique pour l'œuvre de Sade ? Sans doute, oui. Cependant, il ne veut pas trancher net et ne veut pas voir des catégories sadiennes dans les textes de Masoch et vice-versa. Deleuze introduit le concept intéressant de *pornologie* pour parler de Sade et de Masoch. Si l'on joint les analyses de Deleuze avec celles de Barthes, le *pornogramme* avec le *pornologos*, nous pourrions mieux comprendre les démarches de Mandiargues et de Gombrowicz. Notre lecture de leurs romans cherche à dépasser les limites de la dialectique occidente-orientale (Sade ou Masoch) et à voir la présence des motifs ou des éléments de deux concepts chez les deux auteurs. Bien qu'il y ait une tradition d'écriture érotique, elle ne sera pas comprise de la même manière.

III.6 Un enjeu, plusieurs enjeux

Les réflexions choisies de Bataille, Foucault, Barthes et Deleuze sont comparatistes et laissent à la critique littéraire un choix pour analyser ou synthétiser l'érotisme dans la littérature. Il ne s'agit pas de dresser un palmarès des théoriciens de l'érotisme de l'époque. Pour faire ceci, il faudrait étendre la liste des penseurs, sociologues, critiques, philosophes, anthropologues et, même à cette condition, l'on ne saurait jamais sûr qu'il ne manque pas un auteur. Comme le prévoyait Bataille, un vrai débat sur l'érotisme est impossible à englober. Cependant, cette présentation de quelques lignes d'attaque ne semble pas être privée de sens. De même que la pensée de Bataille a fait l'objet de critiques, les

⁷⁸ Gilles Deleuze, *Présentation du Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, op. cit., p. 33.

lectures modernes de Sade ont été complétées par les réflexions de Roland Barthes et Gilles Deleuze. D'un côté, la répression et la transgression bataillienne, d'un autre côté, la *scientia sexualis* qui efface l'*ars erotica* chez Foucault font l'objet de diverses reformulations que nous n'allons pas intégrer dans notre étude. De même, le discours sur la réinterprétation de deux auteurs historiques, Sade et Sacher-Masoch, ne se limite pas aux essais de Roland Barthes et de Gilles Deleuze. La lecture de l'érotisme sadien de Barthes (la jouissance est surtout la mise en scène érotique) diffère de celles proposées par Bataille, Klossowski et Deleuze, basées sur le concept de l'apathie et la destruction de la relation (la cruauté). Si la figure de Sade est fortement ressentie dans la tradition de la littérature française, l'héritage de Sacher-Masoch a eu plus de succès dans les littératures slaves. Cependant, il ne faut pas croire à un déterminisme historique. La tradition littéraire peut être suivie ou rejetée. Gombrowicz ne pouvait pas rejeter Sade car il ne le connaissait pas, il pouvait par contre s'opposer au modèle masochien. Pieyre de Mandiargues, soucieux d'originalité, au lieu de suivre le modèle sadien comme la plupart des écrivains de sa génération, aurait pu chercher à incorporer d'autres éléments et à créer un modèle syncrétique.

Nous croyons que les réflexions que nous venons de citer forment une image cohérente des enjeux principaux de l'érotisme dans le débat critique de l'après Seconde Guerre mondiale. Plutôt que les auteurs eux-mêmes, ce sont les problèmes qu'ils abordent qui forment pour nous un éventail critique et un point de départ pour la confrontation des conceptions de l'érotisme d'André Pieyre de Mandiargues et de Witold Gombrowicz. Pour résumer : l'érotisme comme transgression des interdits, l'érotisme comme un enjeu politique, l'érotisme comme plaisir du texte ou *pornogramme* et enfin comme *pornologie*, sont les points cardinaux de cette discussion. Nous les trouverons adaptés, modifiés ou refusés aussi bien par Mandiargues que par Gombrowicz, malgré leurs différences culturelles et leurs attitudes divergentes.

DEUXIÈME PARTIE

MANDIARGUES ET GOMBROWICZ

AUTOUR DE L'ÉROTISME

En guise d'introduction, nous aimerions réaliser dans cette partie une sorte de prière d'insérer. Il s'agit d'orienter la lecture vers la voix privée de l'écrivain. Loin de cacher leur intérêt pour l'érotisme, Mandiargues et Gombrowicz l'abordent de différentes manières dans les entretiens, les articles de presse, les essais, les textes sous pseudonymes, les journaux ou les souvenirs écrits. Cependant, au lieu d'expliquer leurs convictions et de faire face à un thème qui désormais leur appartient dans une certaine mesure, ils s'évadent par le biais de la métaphore. Les deux écrivains s'amuse à taquiner le lecteur, changeant d'avis, se contredisent et traitent ce rapport libre avec l'érotisme comme une sorte d'autocréation ; une aura de séduction les accompagnera tout au long de leur carrière littéraire. Nous tenterons ici de sélectionner les déclarations des deux écrivains sur l'érotisme afin de mieux comprendre leurs postulats avant d'aborder leur pratique romanesque.

I Mandiargues : une illumination noire

Dans ce chapitre nous essaierons de tisser un lien entre les différentes déclarations d'André Pieyre de Mandiargues à propos de l'érotisme. Nous commencerons par des informations de caractère biobibliographique présentées dans ses livres d'entretiens et autres (L'Annexe III contient la transcription d'un extrait de l'entretien avec Francine Mallet non inclus dans la publication postérieure). Dans un deuxième temps, nous examinerons deux essais qui, à notre avis, sont fondamentaux : « Un puissant moteur de la littérature » et « Éros noir » dans lesquels Pieyre de Mandiargues confronte sa vision avec celles de Georges Bataille et de Pauline Réage. Nous voudrions montrer également l'évolution de sa conception de l'érotisme dans le temps et son rapport avec la tradition de l'érotisme littéraire. Enfin, nous évoquerons les éléments de technique descriptive de l'érotisme à travers un choix de textes du recueil *Cadran lunaire* où l'on perçoit la veine stendhalienne.

Le premier écrit

« Si ma raison de vivre est l'amour, [...] la littérature est au moins l'excuse de mon existence »¹ confessa un jour André Pieyre de Mandiargues. Plus qu'une confession, car il n'y a aucun mal dans cet aveu, c'était une déclaration de l'émotion éprouvée vers l'univers de la littérature. Conteur, poète, romancier, dramaturge, critique et traducteur, Mandiargues changea de peau, comme un caméléon, dès le moment où il décida d'écrire. Dans sa mémoire, son premier écrit n'est qu'un souvenir vague d'un pamphlet composé pour une amie anglaise rencontrée à Vienne, intitulé *La chair et le diable (Flesh and the devil)*². C'était d'ailleurs également le titre d'un film muet américain célèbre à l'époque³. Ce qui

¹ André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire : entretiens avec Francine Mallet*, Paris, Gallimard, 1975, p. 274. Dans les notes à suivre, le prénom et nom de l'écrivain seront abrégés : APM.

² Mandiargues mentionne le titre en anglais, peut-être pour mettre en évidence l'inspiration étrangère de celui-ci.

³ Clarence Brown, *La Chair et le diable (Flesh and the Devil)*, (1926), avec John Gibert et la vedette hollywoodienne Greta Garbo. L'histoire tragique d'un triangle amoureux a remporté un

nous intéresse est, d'un côté, la motivation de l'auteur qui avait rédigé ce texte pour sa compagne étrangère et de l'autre, la provocation contenue dans le titre de cet ouvrage dans lequel coexistent le désir charnel et le pouvoir maléfique du démon. Le manuscrit, hélas, a disparu des archives. Il est impossible de savoir ce qu'il contenait ou s'il s'agissait d'une invention de la mémoire. De toute façon, même à partir de ce peu de renseignements, on pressent chez le jeune Mandiargues le rôle du corps désiré et de l'élément étranger, le goût de la provocation et l'intérêt pour la littérature. Il ne nous reste qu'à imaginer l'histoire racontée dans ce brouillon perdu. Est-ce dans la suite de sa carrière littéraire qu'il faut chercher des traces de cette œuvre connue partiellement ? Essayons de suivre des indications laissées par l'écrivain dans ses entretiens.

I.1 L'intérêt pour l'érotisme à travers les entretiens

Dans le panorama de la littérature française du XX^e siècle, l'entretien accordé par un écrivain et ensuite publié sous forme de livre n'est pas du tout une exception. Bien au contraire, il était pratiqué par beaucoup d'écrivains⁴ pour des raisons diverses : communiquer leurs intentions ou leurs opinions, donner des explications sur leur œuvre, présenter leur biographie parfois inconnue et complexe, etc. Quoi qu'il en soit, l'entretien dévoile l'écrivain de façon plus intime et, en tant que « paratexte auctorial »⁵, il pourrait sans doute servir à analyser la production littéraire en question. Que l'utilité de ce genre d'entretiens reste relative au travail de recherche, cela va sans dire. Tout dépend de la volonté, de l'ouverture mais aussi du degré de mythomanie de l'écrivain (d'habitude assez élevé). Les auteurs, les penseurs, les artistes ont souvent tendance à forger leur

grand succès commercial. Le film est une adaptation d'un roman *Es war* (littéralement en français « il était ») d'un auteur allemand Hermann Sudermann. Il est intéressant d'observer que les traductions du titre changeaient d'un pays à l'autre ; aux États-Unis *The Undying past* (le passé impérissable), en Pologne *Symfonia zmysłów* (la symphonie des sens), en Danemark et en Suède *Eros*.

⁴ Nous pouvons citer d'après l'article de Henryk Chudak : Gide, Cendrars, Léautaud, Breton, Aragon, Éluard, Desnos, Giono, Ponge, Queneau, Sartre, Yourcenar. Cf. Henryk Chudak, « L'autoportrait de l'écrivain légué à la postérité. Mandiargues à travers ses entretiens » dans *Plaisir à Mandiargues*, éd. Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, Paris, Hermann, 2011, p. 37-53.

⁵ Gérard Genette définit l'entretien comme un épitexte public. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

image. Sous prétexte d'un aveu quasiment privé, en raison du niveau d'intimité partagée avec des lecteurs, ils ou elles oscillent entre vérité et mensonge. C'est également le cas d'André Pieyre de Mandiargues, jusqu'à un certain point. L'écrivain évite sciemment les questions auxquelles il préfère ne pas répondre et s'attarde souvent sur les détails ou les digressions qui déroutent son interlocutrice. Heureusement, même dans le « désordre de la mémoire » (le titre est très adéquat) il est possible de discerner les parties où Mandiargues, soucieux de ne pas offenser ses lecteurs, entrebâille les portes de son atelier d'écrivain.

En ce qui concerne le choix à faire parmi ses entretiens, à l'instar de Henryk Chudak, nous penchons pour ceux du *Désordre de la mémoire* car ils contiennent beaucoup plus d'informations et de détails singuliers concernant la littérature que le reste des publications. Le texte publié en 1975 constituait à cette époque la première occasion pour un bilan ou pour la réflexion sur une carrière littéraire de plus de trente ans. Étant donnée la quantité de sujets discutés (entre autres, la peinture, le surréalisme, la poésie, le théâtre), nous serons obligés de nous limiter et de ne présenter que des extraits où le thème de l'érotisme est évoqué⁶.

Dans la préface, Francine Mallet fait une remarque assez pertinente : « Questionner Mandiargues, pourtant, n'est jamais inutile : c'est souvent ce à quoi il omet de répondre qui le révèle et le définit »⁷. Il nous semble que ce commentaire caractérise également la démarche de la journaliste. En effet, si Francine Mallet dans son texte d'introduction esquisse une sorte de portrait de l'écrivain non dépourvu de remarques pertinentes, elle évite d'aborder les thèmes récurrents de son œuvre, comme le thème de l'érotisme, ou bien elle se refuse d'attribuer à celui-ci un rôle important. Elle aborde, par exemple, des interférences perceptibles dans ses voyages, surtout en Italie : « [...] il parle l'italien comme sa langue maternelle : Boccace, Bandello, Lasca l'ont guidé vers l'érotisme »⁸. Ce n'est qu'à la fin de la préface que Mallet fait référence à ce que l'érotisme pouvait signifier pour Mandiargues : « L'érotisme, source neuve de

⁶ Le texte étant divisé en sept parties, c'est surtout dans la partie V qu'est abordée plus directement la question de l'érotisme littéraire. Cf. APM, *Le Désordre de la mémoire, op. cit.*, p. 172-211.

⁷ Francine Mallet, la préface au *Désordre de la mémoire, op. cit.*, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

fantaisie, a le singulier pouvoir de dévoiler l'écrivain »⁹. À part les citations de l'écrivain, la préfacière se limite à constater que c'est dans *La Marge*¹⁰ que l'érotisme devient plus complexe que celui de *La Motocyclette*¹¹. Dans la suite, elle énumère pêle-mêle quelques motifs de l'érotisme qu'elle trouve dans les récits : le cérémonial de la soumission d'une jeune fille, la volonté de contraindre ou l'innocence de la victime. Pour mieux comprendre ces remarques, nous passerons à l'étude des entretiens.

I.1.1 Les souvenirs de jeunesse

Francine Mallet tend à chercher dans la biographie de son interlocuteur des clés pour mieux comprendre sa littérature et confirmer la récurrence des thèmes qu'elle signale dans la préface. Elle choisit la démarche chronologique et se reporte souvent aux citations des essais de l'écrivain pour en demander le commentaire et éclairer le sujet proposé. Pour justifier son choix d'être écrivain, Mandiargues cite volontiers ses auteurs de prédilection. À l'âge de quatorze ans, ses premières lectures, qui sont d'une importance capitale, se distinguent par leur charge sensuelle : *Les Nourritures terrestres* d'André Gide¹², les poèmes de Walt Whitman. En ce qui concerne le premier, Mandiargues, comme peut-être beaucoup d'autres adolescents à l'époque, écoutait la voix du narrateur et la percevait comme une invitation à s'intéresser au monde du désir et aux plaisirs de la vie. C'est probablement l'une des raisons de son goût pour l'imagination et pour la curiosité. Il en va de même pour le recueil *Feuilles d'herbe* de Whitman qui est un éloge de la nature, de la sensualité et de l'individualisme. Sans doute étaient-ce les aspects essentiels de ce que Mandiargues voulait garder de ces lectures qui, comme on le verra par la suite, retrouveront leur écho dans ses essais.

Un autre souvenir qui se rapporte également à la littérature était son goût pour le livre bien fait. Son premier recueil, *Dans les années sordides*, paru en 1943, a été publié avec ses propres moyens et à tirage très limité. Plus tard, la majorité de ses poèmes vont paraître dans les éditions de luxe et seront illustrés par de grands artistes. Cette idée de la beauté privée d'une idée préconçue se

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ APM, *La Marge*, Paris, Gallimard, 1967.

¹¹ APM, *La Motocyclette*, Paris, Gallimard, 1963.

¹² André Gide, *Les nourritures terrestres* [Mercure de France, 1897], Paris, Gallimard, « Folio », 1977.

reflète dans sa recherche des thèmes. La solitude des années de guerre, passées à l'abri à Monte Carlo, lui a donné la possibilité de s'éloigner de la réalité atroce et de se dédier à la lecture et à la mémorisation des rêves. La lecture de l'étude *Les rêves et les moyens de les diriger*¹³ d'Hervey de Saint Denys a été une grande découverte pour lui avant même de connaître les surréalistes. La marge onirique, une existence entre parenthèses, seront liées à sa conception de l'érotisme.

Ainsi l'écrivain évoque un souvenir d'enfance où apparaît l'un des archétypes de sa conception de l'érotisme : le pont sur la plage de Berneval¹⁴. Dans ses rêves, la forme du pont lui rappelait « les jambes arquées et nues d'une femme géante »¹⁵ sous lesquelles, en marée basse, on pouvait passer et admirer la voûte hérissée d'algues et de fruits de mer qui rappelaient un sexe. Cette fantaisie éphémère disparaissait avec l'arrivée de la marée haute. Le rêve très détaillé dans lequel le personnage fuit dans l'espace de la solitude et où il enregistre avec ses sens la réalité qui l'entoure lui servira de base pour ses fictions. Pour la plupart des gens, l'univers onirique est flou et peu évocateur, mais l'avis des autres n'intéressait pas le jeune poète.

Mandiargues évoque l'érotisme proprement dit en parlant de son ami polonais cinéaste Walerian Borowczyk, dont le film *Contes immoraux* était à son avis « la noblesse de l'érotisme »¹⁶. En réfléchissant sur l'adaptation cinématographique de son conte « La Marée »¹⁷, Mandiargues se rappelle à nouveau de sa jeunesse et avoue que dans sa vie un rêve érotique a précédé la littérature. Du rêve à la littérature, sa fascination pour les femmes a commencé avec les livres de voyage. C'est en lisant des romans de voyages de Paul d'Ivoi, Pierre Loti, Gaston Leroux ou Stendhal qu'il reconnaît son intérêt pour la présence féminine et pour l'étranger. Plus tard, Mandiargues cherchera à voyager beaucoup. Il voulait s'émouvoir en écrivant quelque chose « qui eût un petit peu

¹³ *Les Rêves et les moyens de les diriger*, Paris, Amyot, 1867 publié anonymement, réédité par Claude Tchou à Paris en 1964. Le texte entier est disponible sur <http://www.reves.ca/theorie/28.htm>.

¹⁴ La station balnéaire en Normandie où la mère d'APM acheta une vieille maison. Il passait souvent ses vacances à la mer et admirait les marées et les falaises les plus hautes d'Europe.

¹⁵ APM, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 94

¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷ « La Marée » est le premier épisode du film de Borowczyk, *Contes immoraux* (1974). L'année de la parution, le film a remporté un grand succès dans les salles de cinéma.

de ce qu'il aimait tant dans ses écrivains, dans ses poètes favoris »¹⁸. D'ailleurs, l'admiration qu'il éprouvait pour les artistes trouvait souvent son expression dans ses articles critiques. Nous trouverons les traces de ces particularités dans les intertextes de *La Marge*.

Quant au premier texte écrit mentionné au début, *La Chair et le diable*, il ne s'agissait que d'un très court livret de pièce à chanter, rédigé en 1929 ou en 1930, un peu à la manière des versets de Paul Claudel, dédié à une jeune britannique, Joséphine Antrobus. À cette époque Pieyre de Mandiargues commence à écrire les poèmes qui ne seront publiés qu'en 1961 dans le recueil *L'Âge de craie*¹⁹. Le premier, « Les Filles de gobes », date de 1935. Plus tard, il continuera à rédiger des poèmes en prose. Le travail d'écriture sera difficile pour lui ; il en aura honte et il le gardera en secret jusqu'en 1943 quand il publiera *Dans les années sordides*.

Après avoir quitté sa maison à l'âge de vingt-trois ans, l'écrivain se souvient de ses aventures de la vie nocturne à Paris, accompagné par un ami qui allait devenir un photographe célèbre : Henri Cartier-Bresson. C'était, à son avis, plus qu'un amusement, une « émotion violente, la rupture avec les disciplines de la vie diurne telle que nous connaissions en la supportant à peine, un certain éblouissement et un certain déchirement »²⁰. Ainsi, le jeune Mandiargues, en allant dans des cabarets et en fréquentant des maisons closes, cherchait des lieux qui lui donnaient une impression de rêve. Les nuits de jazz arrosées de whisky dans des bars de Montmartre et les courses nocturnes de voitures de sport constituaient la quintessence de cette période au cours de laquelle Mandiargues-écrivain choisira quelques-uns des motifs caractéristiques de ses textes.

Dans la même période, Mandiargues découvre le surréalisme. Il reproche à André Breton la suppression du rapport sexuel dans la version corrigée de *Nadja*²¹. Il trouvait que le livre perdait ainsi de son charme. Il était du même avis pour ses récits postérieurs *Amour fou* et *Arcane 17*. Ne comprenant pas la manière dont Breton présentait les femmes – en tant qu'objets de possession cachés – Mandiargues, étonné, remarquait :

¹⁸ APM, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 55.

¹⁹ *L'Âge de craie* suivi de *Hédéra*, Paris, Gallimard, 1961.

²⁰ APM, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 69.

²¹ *Ibid.*, p. 114.

Pourquoi les femmes aimées par Breton ne paraissent-elles dans ses livres que derrière le voile que j'ai dit ? Pudeur ? Je ne sais pas. En tout cas, le fait est qu'elles s'avancent plutôt qu'elles ne se montrent et que par leur belle démarche elles nous font penser à Gradiva, qui dans le livre de Jensen est moins une femme qu'un fantôme²².

Il semble que Mandiargues était déçu par la pudeur de Breton²³ et d'Éluard dans leurs récits. Selon Mandiargues, le sexe fait connaître l'homme ou la femme. Sa sympathie pour des écrivains comme Rousseau, Stendhal ou Flaubert vient de la connaissance de leurs correspondances, de leurs journaux intimes où ils décrivaient l'essentiel de leurs existences. Curieux, Mandiargues énumérait les écrivains contemporains qui dévoilaient leur vie sexuelle : Louis Aragon, Michel Leiris ou Salvador Dalí. Intéressé par les secrets des autres, il n'a pas suivi le même chemin et maintenait une distance assez nette entre la vie privée et la littérature. Il était fasciné par le rôle de la femme dans la littérature et dans l'art en général.

I.1.2 La défense de la femme et de la langue française

Il ne faut pas oublier que la préoccupation pour l'élément féminin prenait également une dimension pratique. Mandiargues défendait la place de la femme dans l'art et nous en trouverons des preuves dans plusieurs textes, par exemple lorsqu'il fait l'éloge de l'art brut²⁴ car dans celui-ci, dit-il, la femme serait considérée au même niveau que l'homme. De même, au niveau de la narration, Mandiargues se plaît à honorer le personnage féminin dans le style de Saint-John Perse :

La femme et la fille, toutes les parties du corps de celle-ci et de celle-là, toutes les pièces de leur habillement, Saint-John Perse les nomme et les détaille avec un goût immensément viril sans oublier d'être respectueux et avec une sorte de faim fraternelle qui n'illustre pas moins l'amante que l'amant²⁵.

Cette préférence l'éloigne du côté misogyne des auteurs érotiques masculins et en même temps le place dans une longue tradition de la poésie. Cependant, l'écrivain nuance sa pensée en estimant que la femme n'est pas plus un objet que lui-même :

²² *Ibid.*, p. 125.

²³ Ce n'est que l'un des tant points qui séparent Pieyre de Mandiargues de Breton, on pourrait évoquer également le mépris de ce dernier pour le roman et surtout la description romanesque, la qualité très présente dans l'écriture mandiarquienne.

²⁴ APM, « L'art brut au Louvre », *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard, « NRF », 1971, p. 62-64.

²⁵ APM, « À l'honneur de la chaire », *Troisième Belvédère*, *op. cit.*, p. 244.

« On est toujours objet, que l'on soit femme ou homme, quand on est aperçu, entendu, touché, flairé, goûté, haï ou aimé, quand on est connu tout simplement [...] »²⁶. Rien d'étonnant à la lecture de cette déclaration de la sensualité : l'écrivain apprécie surtout les détails et la recherche esthétique de l'érotisme.

La vénusté le fait réfléchir également à la beauté de la langue dont il se sert pour remanier ses rêves d'enfance en Normandie et ses lectures des grands maîtres de la littérature de l'Hexagone. Mandiargues enregistre la matière pour ses livres et ce travail d'accumulation (semblable à celui des naturalistes) lui fait découvrir en même temps le charme et une certaine supériorité de la langue française, surtout dans le domaine de l'érotisme. Lors de l'entretien, il avoue :

J'en suis à me demander si notre vieille et chère langue française n'est pas la seule, ou peu s'en faut, à maintenir une si rare originalité dans quelques endroits d'un domaine plutôt piétiné. En tous cas, j'ai lu beaucoup d'érotiques modernes de langue anglaise, publiés à Paris ou aux États-Unis, notamment l'assez agréable *Barbara*, mais je n'y ai rien trouvé qui sorte de la technique sexuelle ou de la description d'ébats plus ou moins pervers, autrement dit de la pornographie éducative et commerciale. De même en italien, langue jadis richissime en la matière²⁷.

L'aveu peut étonner les lecteurs de Mandiargues car l'écrivain rappelait à plusieurs reprises son manque d'attachement à l'identité nationale. Il n'a jamais voté, il a jeté son livret militaire, il a refusé la Légion d'Honneur, il gardait ses distances avec l'Académie Française (qui lui a décerné un prix littéraire). La figure de Napoléon, l'esprit gaulois, lui paraissaient méprisables. Dans le deuxième livre d'entretiens il déclare : « Avouons aussi que je me suis senti toujours aussi peu patriote que possible et que je n'aime vraiment de la France que la langue française, pour laquelle j'ai une vénération véritable »²⁸. Son attachement littéraire à la langue maternelle est évident ; on le perçoit dans le choix de ses lectures et dans sa recherche de la beauté des mots rares, des expressions en vieil argot et des tournures insolites. Cette prédilection linguistique ne lui a pas empêché d'apprendre l'italien, l'anglais et l'espagnol. Ainsi, pouvait-il travailler comme traducteur et dans son travail d'écrivain cela lui permettait de parsemer ses créations avec des apparitions d'étrangers qui parlent leur langue

²⁶ APM, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 147.

²⁷ *Ibid.*, p. 175.

²⁸ APM, *Un Saturne gai : entretiens avec Yvonne Caroutch*, Paris, Gallimard, « NRF », 1982, p. 85. Le deuxième livre d'entretiens dont nous allons également nous servir.

d'origine. C'est surtout dans le contexte érotique que ces incisions seront plus fréquentes (par exemple, l'espagnole Juanita dans *La Marge* parle anglais).

Jusqu'à présent, nous pouvons reconnaître que l'érotisme pour Mandiargues est un mode de connaissance, raison pour laquelle la lecture de textes érotiques lui procure un certain plaisir. Il met en évidence le rôle de la mémoire et des images qui reviennent dans les souvenirs ou dans les rêves. Il souligne l'importance du rapport dynamique entre ce que l'on croit être l'objet de désir et le sujet du désir. Cette ambivalence se traduit par le rapport entre les deux sexes (le masculin et le féminin) et entre deux langues (le français et les langues étrangères).

I.1.3 La narration double, le jeu de rôle

Mandiargues avoue sa facilité pour mener une narration du point de vue de l'héroïne grâce à son versant féminin. L'écrivain croit de même à sa double nature sur le plan moral : « Que je sois profondément double, je ne le sais que trop, et si j'ai un versant de bonté d'assez vaste étendue, cela ne doit pas faire ignorer mon versant de cruauté »²⁹. Parfois il se sert de ce dualisme pour susciter une confusion sur l'identité sexuelle de ses protagonistes ou pour élaborer la problématisation d'un jugement moral (c'est surtout le cas de *La Marge*).

Quant au versant maléfique du double, Mandiargues se considère sadomasochiste³⁰. Nous pouvons supposer que l'écrivain n'utilise cette caractéristique ni dans le contexte des pratiques sexuelles ni dans le sens purement psychiatrique tellement critiqué par Deleuze. Dans le domaine littéraire, il est question d'une représentation des rapports entre le dominant et le dominé. Il est possible d'imaginer que pour Mandiargues, admirateur de Sade, le masochisme peut être compris comme le sadisme retourné contre soi-même. L'existence de cette double sensibilité permet à l'écrivain de manipuler ses personnages et de leur donner des traits tantôt sadiques tantôt masochistes, sans pour autant privilégier l'une ou l'autre option. C'est également le moyen de prise de distance par le narrateur pour raconter les échecs des héros et des héroïnes. Le rappel au masochisme et au sadisme est en même temps une technique de narration (comme

²⁹ *Ibid.*, p. 149.

³⁰ APM, *Le Désordre de la mémoire*, *op.cit.*, p. 249.

le montrait Barthes), un ordre évènementiel dans lequel les pratiques sont réglées par un certain code. Ainsi, une tendance à donner des indices dans le texte (ou à les cacher) ajoute une autre dimension au texte. Ce type de composition requiert une cohérence interne de l'œuvre et une superposition des temps narratifs (le passé aboli ou remémoré / le présent / le futur en sursis). C'est pourquoi Mandiargues attribue beaucoup d'importance au temps et à la description. Pour Mandiargues, non seulement les œuvres d'art mais aussi les objets banals ou les personnes ordinaires peuvent attirer l'attention d'un personnage et devenir un élément indispensable dans la trame. Il appelle cette technique *le matérialisme transcendant* (encore un paradoxe).

Mandiargues ne donne pas raison à Francine Mallet quand elle essaie de définir le caractère de son érotisme en disant que son originalité procède paradoxalement de la dose de modération qu'il sait apporter dans l'outrance. Mandiargues n'aime pas le goût de la mesure et préfère choquer. Le goût de l'exagération apparaît à travers les provocations. L'un des exemples emblématiques est l'intérêt de l'écrivain pour la virginité. Mandiargues y voyait un rite d'adieu à l'enfance et un aspect provocateur. Sans doute, cette digression en est une, mais constitue en même temps un motif récurrent dans ses nouvelles et ses romans. C'est une tradition du XVIII^e siècle et du roman libertin dans lequel il fallait corrompre l'innocence. La prédominance de jeunes femmes comme héroïnes en est une conséquence. Ce lapse entre deux âges, la jeunesse et la vieillesse, l'immaturité et la maturité trouvera des représentants dans son univers fictif. Cette dernière remarque nous fait penser au concept de l'enfantillage³¹ proposé par Bataille. Mandiargues y voit une catégorie dans laquelle la poésie voisine avec l'érotisme - et même avec la cruauté - et où les notions de jeu et de danger s'entremêlent. On y reviendra dans la suite de ce chapitre.

I.1.4 L'entretien non publié

Dans notre recherche nous avons constaté que la partie de l'entretien concernant directement l'érotisme a été omise et résumée partiellement dans la

³¹ Par ailleurs, c'est le titre d'un de ses nouvelles, Cf. APM, « L'enfantillage », *Feu de braise*, Paris, Grasset, 1959.

préface³². Cependant, il est possible de récupérer les enregistrements complets de l'entretien de 1973³³ dans lesquels Francine Mallet demande à André Pieyre de Mandiargues d'illustrer sa vision de l'érotisme. Dans les réponses que Mandiargues donne à la journaliste, nous pouvons distinguer deux voix majeures dans la discussion : d'un côté, l'admiration pour l'érotisme littéraire et, de l'autre, la réfutation de sa vulgarisation et de l'abolition de la censure.

Tout en reconnaissant la place très importante que l'érotisme a dans son œuvre, Mandiargues remarque qu'il faut chercher l'origine de cette présence dans son passé. Par « époque antérieure », il comprend son enfance, son adolescence, sa jeunesse et les goûts en matière de lecture, d'art et d'autres domaines qui se cristallisaient en lui pendant cette période. Quant à la narration, Mandiargues avoue que c'est très volontiers qu'il s'égaré sur le plan érotique. En même temps, il aurait préféré parler de sexe plutôt que d'érotisme. En évoquant les mythologies anciennes, il rappelle que, par exemple, pour les égyptiens le sexe représentait un pont qui unissait l'homme avec les divinités supérieures. D'après Mandiargues, archéologue passionné, c'est une raison suffisante pour que l'on remette le sexe à sa juste place dans la littérature, la poésie et la peinture. Par contre, l'écrivain ajoute une restriction : « encore, faut-il que nous ne considérions pas une chose tellement rare et tellement extraordinaire que sa présence suffise à faire d'un livre ou d'un tableau une œuvre d'art supérieur »³⁴. Cette dernière remarque semble être importante du point de vue du goût esthétique de l'écrivain qui condamne la grivoiserie et l'esprit gaulois qui, à son avis, détruisent l'érotisme. Mandiargues estime que cette application superficielle du contenu érotique fut le défaut des Français pendant longtemps. Il ne veut préserver que les œuvres exceptionnelles, comme le roman de Guillaume Apollinaire *Les Onze mille verges*. Bien qu'il puise dans le sadisme, le sadomasochisme et d'autres pratiques perverses, cette espèce d'exploit littéraire ne s'éloigne pas de la poésie. Ce dont, d'après Mandiargues, est exempte l'œuvre de Sade, qu'il cite comme contre-exemple. À son avis, c'est le caractère minutieux et méticuleux de son écriture et ses opinions paradoxales qui empêchent la poésie. Bien que le divin marquis reste pour lui un

³² APM, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 31-32.

³³ *Entretiens avec André Pieyre de Mandiargues : enregistrement sonore*/ Francine Mallet, interview, prod. Paris, Institut national audiovisuel, juin 1973.

³⁴ Enregistrement de l'entretien avec Francine Mallet, *op. cit.*, Voir Annexe III.

grand héros de la littérature française, il prend des distances avec la totalité de sa production. Comme il le souligne « Sade est très loin de l'amour. Sade appartient à un monde qui s'éloigne de nous »³⁵. Peut-être Mandiargues n'a-t-il pas eu le même appétit pour un magnifique repas de six cents plats différents. Néanmoins, comme on verra plus tard, ses textes se croiseront plus d'une fois avec la pensée sadienne. L'érotisme de Mandiargues serait donc élitaire, esthétique, culturel, avec une composante lyrique sous-jacente.

Quant à la censure. Dans un bref parcours historique, Mandiargues estime qu'avant la Deuxième Guerre mondiale, l'érotisme était très rare et lorsqu'il apparaissait c'était toujours le franchissement d'une barrière. En même temps, l'interdit était également une source d'inspiration pour les écrivains. Cependant, au cours des années 1970, il y a, d'après Mandiargues, une baisse de tension et, par conséquent, une baisse de la qualité artistique des textes. Quant au développement de la situation dans l'avenir, Mandiargues dit souhaiter le retour de la censure qui solenniserait en quelque sorte les publications clandestines. Il espère que les nouvelles restrictions dans le domaine de l'édition seront tout de même plus intelligentes. Mandiargues s'oppose à ce qu'il appelle « le libéralisme tyrannique » : selon lui, la censure crée des conditions adéquates pour rédiger un ouvrage « dangereux ». L'érotisme mandiarguien serait donc transgressif, dans la lignée de Bataille, mais non subversif comme l'est l'érotisme sadien. Cependant, étant donné le changement des mentalités, l'élément transgressif devra se déplacer vers d'autres contenus du livre ou bien dans sa forme (comme le Nouveau roman).

Après avoir commenté des déclarations de Mandiargues dans son livre d'entretiens nous les compléterons avec l'analyse des œuvres ou des auteurs déjà mentionnés comme Georges Bataille. Plusieurs critiques de l'œuvre de Mandiargues ont fait recours dans leurs travaux à des comparaisons entre la théorie bataillienne et l'écriture de l'auteur de *La Marge*. Ce fut peut-être l'écrivain lui-même à avoir suscité cet intérêt particulier de la critique en mentionnant Bataille dans un essai consacré à l'érotisme écrit en 1969.

³⁵ *Ibid.*

I.2 « L'écrivain et l'érotisme »

Pieyre de Mandiargues s'exerçait comme essayiste et critique d'art et c'est dans ce genre que nous chercherons ses considérations sur l'érotisme. Comme le suggère Marcel Spada dans son étude sur Mandiargues, elles seront d'autant plus pertinentes car :

essais et œuvres de fiction s'équilibrent à peu près [et] entre ces deux productions, il y a plus que des effets de miroir : les essais participent souvent du poème ou de l'autobiographie, ce sont des prolégomènes aux décors et aux héros des romans, tandis que les récits contiennent les éléments d'une éthique et d'une esthétique à travers les propos des personnages ou des intrusions de l'auteur³⁶.

Nous avons choisi un essai intitulé (dans la version manuscrite) « L'écrivain et l'érotisme »³⁷, postérieurement publié dans le *Troisième belvédère* comme « Un puissant moteur de la littérature »³⁸. Peut-être le premier titre semblait-il trop direct ou bien la confrontation de l'écriture et du fait érotique trop banale pour un thème si intéressant. Il ne faut pas oublier non plus la réserve avec laquelle Mandiargues utilisait le mot « érotisme » à cause de son usage abusif et son caractère fourre-tout (il préférait le mot « sexe »). En parlant de la peinture de Jean Filhos, il l'évoque en ces termes : « un autre mot [...] est celui d'érotique, que je n'aime pas beaucoup parce qu'il est un peu comme certains sacs à la mode où l'on fourre à peu près n'importe quoi »³⁹.

Ce qui rendait Mandiargues perplexe c'était le contraste entre la mode, chose périssable, dont jouissait l'érotisme à la fin des années 1960 et « une vitalité si grande » qui « devrait s'affirmer dans le temps à venir »⁴⁰ étant donnée sa liaison avec les organes les plus essentiels de l'être humain. Cette contradiction lui a fait venir à l'esprit une définition tragique de Georges Bataille. D'après

³⁶ Marcel Spada, « Illumination passionnée d'André Pieyre de Mandiargues », *Érotiques du merveilleux*, Paris, José Corti, 1983, p. 118-145. C'est, à la fois dans le sens proposé par Spada et contre celui-ci que nous poursuivons l'analyse des essais choisis d'APM. Si sa sélection des textes de l'écrivain ou des thèmes (éros blanc/ éros noir ; les cinq sens) nous semble pertinente, nous gardons cependant nos réserves avec l'éloignement catégorique entre Bataille et Pieyre de Mandiargues et le rapprochement entre Breton et Mandiargues postulé par Spada.

³⁷ APM, « L'écrivain et l'érotisme », côte PDM 18.34, 6 feuilles manuscrites, Archives de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) à l'Abbaye d'Ardenne (Caen).

³⁸ APM, « Un puissant moteur de la littérature », *Troisième belvédère*, *op. cit.*, p. 321-324.

³⁹ APM, « Jean Filhos », *Ultime belvédère*, Montpellier, Fata Morgana, 2003, p. 96.

⁴⁰ APM, « Un puissant moteur de la littérature », *op. cit.*, p. 321.

Mandiargues, ce spécialiste sans lequel, à l'époque, il était impossible d'envisager la théorie de l'érotisme, « voulait voir dans l'érotisme l'approbation de la vie jusque dans la mort ». Il suffit de s'arrêter sur le verbe « voir » qui est remplacé par « voulait voir », pour pressentir que son avis ne sera pas tout à fait le même que celui de Bataille. Mandiargues précise ensuite son attitude : « Mais je limiterai le point de vue pour ne considérer, ici, qu'un thème favori ou qu'un puissant moteur de la littérature actuelle »⁴¹.

De prime abord, telle proposition pourrait être comprise comme une minimalisation de la place de l'érotisme. Dans la première partie de la phrase, Mandiargues restreint son sens à la notion du thème préféré⁴². Il n'est pas superflu de regarder de plus près sa définition dans le domaine littéraire : « dans l'œuvre, le thème (du grec *thèma*, littéralement *le posé*) est une idée fréquente (motif, leitmotiv), fondamentale (thèse, image obsessionnelle) ou essentielle (forme structurante) »⁴³. La définition semble dire le contraire du superficiel car il y a une légère différence entre le thème et le motif :

le thème dans l'œuvre sera plus général et souvent plus abstrait que le motif. Ex.: le temps / l'horloge chez E. Poe. Un même thème aura différents motifs, un même motif peut servir à différents thèmes⁴⁴.

Ainsi, est-il possible de voir dans cette déclaration plus qu'une restriction, un éloge de la matière primordiale de ses écrits. Rappelons que même plus tard, en évoquant l'érotisme dans la littérature (Éros et Thanatos, plus précisément), il emploie, tout d'abord, le mot « thème » pour ensuite élargir sa définition. Un extrait de son entretien que nous avons abordé antérieurement témoigne de cette précision :

Éros et Thanatos [...] est un thème extrêmement ancien, que l'on trouve dans les plus vieilles traditions, dans les premiers chants du monde. Bien plus qu'un thème, c'est plutôt une notion enfouie dans l'inconscient le plus obscur et qui est l'une des plus généreuses

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Les réflexions sur le thème et le motif dans l'œuvre d'APM font partie de notre étude précédente, « Le style de Mandiargues d'après un choix de nouvelles », Uniwersytet Łódzki, 2010, p. 68-71.

⁴³ B. Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984, p. 449.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 333.

sources d'inspiration auxquelles puissent avoir recours les poètes, les narrateurs, les artistes⁴⁵.

Ainsi, une formule fréquente est à l'origine de la création (née de l'inconscient comme dans le surréalisme) qui va au-delà de la poésie et de la narration. C'est pourquoi Mandiargues définit l'érotisme comme « un moteur puissant », comme s'il s'agissait d'un mécanisme qui aurait besoin d'un ressort dynamique⁴⁶. À partir de l'idée du thème transformée ensuite en source d'inspiration, l'écrivain va jusqu'à le définir comme un état d'âme :

Dans mes premiers récits, mes premières tentatives d'écrivain, cette notion archaïque [Éros et Thanatos] s'aperçoit presque toujours à l'origine de ce qui était en train de prendre forme. Plus tard, il n'est pas impossible que l'appel à telle notion soit devenu un peu voulu, parce que je m'étais aperçu qu'il y avait là quelque chose qui me mettait dans l'état d'obsession que j'ai dit et qui me procurait des phrases douées pour moi d'un certain charme. Parce que vous savez que l'on n'écrit, au fond, que pour obtenir des formes de langage qui vous charment⁴⁷.

Le thème de l'érotisme était devenu pour Mandiargues un plaisir auquel il aimait revenir. L'érotisme n'est pas dissociable de la langue qu'il produit ni du type d'écriture auquel il conduit. Cet « état d'obsession » dont parle Mandiargues est en accord avec la première définition du thème que nous venons de citer. De cette façon, à partir de l'image obsessionnelle de l'érotisme naissent « [des] phrases [qui] dépendent principalement de leur point d'origine, qui est le thème inspirateur, comme une brève hallucination de l'écrivain »⁴⁸. La définition de l'érotisme se prolonge : un thème favori, un moteur puissant, la notion de l'inconscient, une obsession, voire une illusion passagère qui hante l'esprit de l'auteur penché sur son travail. Ce que ces étapes ont en commun c'est leur dynamisme et l'évocation d'un surplus, d'un au-delà.

II.2.1 Illumination passionnée par rapport à Bataille

Quoi qu'il en soit, Mandiargues dans la suite de son essai place sa définition de l'érotisme à un niveau inférieur par rapport à celle de Bataille. Il

⁴⁵ APM, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 180.

⁴⁶ D'ailleurs, on peut supposer que cette analogie au lexique de la mécanique ne déplaisait pas à APM qui dans son œuvre et dans la vie réelle aimait les belles voitures. Cf. François Berquin, « La Brouette de chair » dans *André Pieyre de Mandiargues : de La Motocyclette à Monsieur Mouton*, éd. Yves Baudelle et Cécilia Ternisien, *Roman 20-50*, hors série n° 5, avril 2009, p. 195-205.

⁴⁷ APM, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 181.

⁴⁸ *Ibid.*

avoue que c'est « beaucoup plus banalement, plus faiblement, plus sommairement » qu'il définirait l'érotisme comme « une illumination passionnée du sexe de l'homme dans ses jeux voluptueux ou dramatiques, jusque dans les plus extrêmes de ses outrances et de ses anomalies »⁴⁹.

Il serait opportun de s'arrêter un instant sur le choix des mots dans cette proposition afin de comprendre en quoi elle se distingue de la définition bataillienne. Tout d'abord, « une illumination » n'est pas une « approbation ». Ainsi, la version de Mandiargues s'inscrit plus directement dans le contexte de la littérature ou de l'art en général ; elle évoque une sorte d'inspiration soudaine, une intuition de génie, mais également un ornement (si l'on garde le sens du verbe « enluminer »⁵⁰). C'est également une élévation esthétique excluant l'obscène, le grossier ; Mandiargues, en appelant Max Walter Svanberg un « créateur illuminé », donne sa définition du mot : « Une illumination est définie en quelque sorte par ceci que rien de bas n'y peut entrer sans la détruire »⁵¹. On peut chercher de la même façon le sens mystique, extatique ou surnaturel par la parenté avec l'illumination et l'illuminisme. Ensuite, l'accent est mis sur la passion - une émotion très forte, véhémence et ardente - ce qui mettrait l'érotisme du côté de la sensualité et non de la raison (une approbation). Tout au milieu de cette définition se trouve le sexe, c'est-à-dire la sexualité humaine et les organes sexuels chez l'homme et chez la femme. L'écrivain n'oublie pas que la biologie est capitale dans l'érotisme. Mandiargues dans la suite de son explication introduit un mot très important dans le contexte de sa production littéraire « les jeux » qui peuvent provoquer le plaisir ou la souffrance extrêmes. L'écrivain prend ses distances avec l'approbation catégorique de la vie, et au lieu d'envisager la mort directement, anticipe que le jeu érotique peut devenir extrême, outré et anormal. Peut-être est-ce moins énigmatique que la proposition de Bataille, mais continuons la lecture pour en dégager d'autres aspects.

Mandiargues rappelle que, d'après Bataille, l'érotisme serait « la transgression des interdits capitaux », mais ne semble pas être tout à fait convaincu – il semble même légèrement gêné - par l'importance que l'auteur de

⁴⁹ APM, « Un puissant moteur de la littérature », *op. cit.*, p. 321.

⁵⁰ D'après Littré : « Illumination » est également un « terme de paléographie. Enluminure, peintures dont on ornait les manuscrits au moyen âge ».

⁵¹ APM, « Le Merveilleux Max Walter », *Troisième belvédère*, *op. cit.*, p. 99. Dans le même essai, APM fait référence au recueil d'Arthur Rimbaud intitulé *Illuminations*.

l'Histoire de l'œil a donnée à « des interdits religieux que maintiennent en vigueur toutes les églises chrétiennes et qui dérivent du judaïsme »⁵². À son avis, la plupart des livres érotiques, y compris ceux de Sade, à cause de leur caractère antireligieux, se rattachent paradoxalement au christianisme par l'idée trop exploitée du péché : « Et le besoin qu'ils ont de mettre sur le sexe un masque blasphématoire nous a souvent paru quasiment maniaque, avouons-le [...] »⁵³. Il est possible d'imaginer que Mandiargues ne partageait pas entièrement cette idée à cause de l'accent mis sur la religiosité. Toutefois, la division bataillenne en plusieurs « sections », l'érotisme des corps, l'érotisme des cœurs et l'érotisme sacré, semble beaucoup l'intéresser. On verra dans l'essai suivant comment ces catégories se reflètent dans la division en éros blanc (la dimension romantique), éros noir (le côté charnel) et une sorte d'érotisme sacré païen. Il serait superficiel de croire que l'écrivain s'oppose à la conception de Bataille. Il s'agit plutôt, de la part de Mandiargues, d'un certain mépris des expressions provenant du lexique religieux utilisées dans le contexte de la littérature érotique : « [...] le même vocabulaire où les " poètes damnés " voisinent avec l'" enfer des bibliothèques ", tandis que se font pendant le " divin Arétin " et le " divin marquis " ... »⁵⁴. Malgré cette prise de distance partielle, à l'instar de Bataille, la liaison entre le domaine érotique et celui de la violence et son paroxysme, la mort, paraissait capitale à Mandiargues. De même, en parlant des gravures de Hans Bellmer, l'écrivain partage la vision bataillenne de l'érotisme entendu comme « l'exercice du sexe sur la conscience de la mort et de la destruction des corps »⁵⁵.

D'après Pieyre de Mandiargues, la proposition de Bataille restait valable pour la plupart des écrivains érotiques modernes. Il reste à savoir si l'auteur de *La Marge* se sentait partie intégrante de ce groupe. Étant donné le contexte de l'époque (1969) et l'intérêt croissant pour la sexualité, Mandiargues reprend à la manière de Bataille un trait très important de l'érotisme, à savoir, celui de contribuer à la renaissance des catégories littéraires « un peu éculées et ternies ». À cet endroit, Mandiargues évoque son maître Gustave Flaubert qui lisait les romans de Sade pour leur contenu érotique (peut-être comme Mandiargues lui-

⁵² APM, « Un puissant moteur de la littérature », *Troisième belvédère*, op. cit., p. 321. p. 322.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ APM, « Le passant des enfers », *Troisième belvédère*, op. cit., p. 338.

⁵⁵ APM, « Morale de la gravure », *Troisième belvédère*, op. cit., p. 128.

même). De cette manière, il explique que parfois la lecture des livres érotiques inspire les artistes à travailler l'originalité du texte. Mandiargues aborde un problème très important de la littérature d'aujourd'hui, la surabondance des livres et des écrivains fades, étant donnée l'industrialisation de l'érotisme contemporain. Il lui semble que survivront « seuls, le grand style, la licence et l'outrance »⁵⁶. Encore une fois, Mandiargues trouve nécessaire d'expliquer aux lecteurs que son évocation de l'outrance le met tout près de l'idée de transgression, comprise dans le sens le plus profond. Ce n'est pas parce que le texte franchit ou abat les barrières de la pudeur ou de la morale sexuelle qu'il devient transgressif. L'écrivain revient à l'idée de l'état d'obsession dans lequel on est

transporté plus loin par le jeu de la pensée et du langage, comme si le mécanisme de l'écrivain était soumis brusquement à une surchauffe ou à une suralimentation et s'il entraînait le mécanisme du lecteur dans une accélération pareille⁵⁷.

Pour résumer, Mandiargues veut à tout prix mettre en évidence le pouvoir inspirateur de l'érotisme. Il reprend l'idée de la passion, du jeu et d'un surplus qui se crée au moment de l'écriture. La nouveauté de cette définition consiste dans le fait que l'auteur considère le lecteur comme un récepteur.

Grâce au dépassement de l'effet de transgression, l'érotisme peut pousser la littérature vers un certain absolu ou bien vers un certain au-delà qui sauve les narrateurs de la banalité du quotidien. Mandiargues croyait que l'érotisme possédait un pouvoir singulier et permettait la transfiguration de n'importe quelle réalité. Il comparait ainsi son importance à celle de l'outrance baroque à l'époque de la Contre-Réforme et à l'outrance romantique pendant la Révolution française. À la fin de son essai - et nous trouvons ce point très pertinent pour notre recherche - Mandiargues conseille à tout écrivain de composer au moins un livre érotique qui ne soit publiable que clandestinement ou sous pseudonyme. Il suivit lui-même ce conseil en publiant en 1953 *L'Anglais décrit dans un château fermé* sous le nom de Pierre Morion, un récit d'inspiration sadienne. Nous pourrions nous demander quel est le but ou la raison pour laquelle un écrivain devrait s'aventurer dans l'élaboration d'un livre qui risque d'être censuré. Pour Mandiargues, les bénéfices semblent être multiples : le bonheur d'écrire, la fraîcheur de

⁵⁶ APM, « Un puissant moteur de la littérature », *op. cit.*, p. 323.

⁵⁷ *Ibid.*

l'inspiration, une fantaisie toute neuve. Il cite comme exemple Michel Bernard et son œuvre *La Négrresse muette* et *Les Onze mille vierges* de Guillaume Apollinaire.

Nous avons cherché à tracer les déclarations sur l'érotisme dans la littérature. La pensée de Bataille est prise comme point de référence ; Mandiargues nuance sa définition et il établit son rôle dans le processus d'écriture. Dans la même lignée, il est intéressant de voir quelles formes ou bien quelles variantes cette notion peut adopter au moment de l'écriture. Un autre essai provenant cette fois-ci du recueil *Le Cadran lunaire*⁵⁸ nous servira de guide. Il suffit de lire son intitulé, « Éros noir »⁵⁹, pour prévoir que son contenu rappellera la première définition de l'érotisme selon laquelle celui-ci se composerait de jeux « voluptueux ou dramatiques ».

I.3 Éros noir de Banquet à Histoire d'O

Même si le texte anticipe celui du *Troisième belvédère* d'environ dix ans, son contenu aborde le même sujet. Ce qui change c'est la perspective. Ici, la réflexion est menée afin d'élaborer un avis positif du roman de Pauline Réage. Ainsi, Mandiargues, utilise-t-il « éros » comme synonyme d'« érotisme » et non comme le nom d'un personnage mythologique ou bien en faisant allusion à la pulsion freudienne. De même que dans l'essai précédent, Mandiargues se plaint de la mode du mot « érotisme ». En 1958, l'écrivain était plutôt pessimiste par rapport à son avenir : « [...] il va connaître un mauvais destin, le pire dont les mots soient capables et tristement devenir passe-partout. Galvaudé bientôt, il n'aura plus d'éclat, presque plus de sens »⁶⁰. Le problème de la définition est soulevé. Georges Bataille est convoqué au débat comme le seul point de vue « d'où la question puisse être justement considérée »⁶¹. Mandiargues s'étonne qu'il y ait des contestataires de cette opinion qui prônent l'amour libre et protestent contre l'image tragique de l'érotisme et tout ce qu'elle entraîne. De

⁵⁸ APM, *Le Cadran lunaire* [Robert Laffont, 1958], Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1972.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 196-204.

⁶⁰ APM, « Éros noir », *Le Cadran lunaire, op. cit.*, p. 197.

⁶¹ *Ibid.*

plus, l'écrivain ironise sur les possibilités d'une libération de mœurs ou bien sur une révolution sexuelle après laquelle « chacun baiserait sa voisine, son voisin, son chien, sa chèvre ou ceux du prochain sans avoir plus rien à redouter de la loi, des jaloux, ni du simple jugement moral »⁶². D'après l'écrivain, la liberté de l'amour postulée n'a rien à voir avec l'érotisme et même si, un jour elle devait advenir, elle aurait été son contraire.

I.3.1 Éros blanc vs. éros noir

Au lieu de proposer une définition, Mandiargues cite son roman (à l'époque on ignorait qu'il en était l'auteur)⁶³ dont la phrase finale souligne qu'« Éros est un dieu noir » (par ailleurs, c'est une paraphrase d'« Osiris est un dieu noir » d'*Arcane 17* d'André Breton). L'écrivain garde ses distances avec le caractère divin présumé, en admettant que c'est la mise à mort, élément commun de toutes les religions, qui lui a suggéré ce mot. Son attention s'est dirigée davantage vers la couleur et l'esprit d'éros (les deux termes synonymes selon Mandiargues). L'écrivain propose sa vision car « en vérité, le seul moyen de s'entendre est d'admettre qu'il existe un éros blanc et un éros noir »⁶⁴. Le premier règne sur l'amour tandis que le second gouverne l'érotisme. Comme si c'étaient le paradis et l'enfer ou le jour et la nuit, la frontière entre ces deux éléments est floue et reste perméable. Mandiargues est intéressé par cette interzone évoquant des images « d'un chemin discret », « de ces tunnels », « de ces galeries secrètes » qui unissent le deux mondes. L'érotisme dans sa dimension spatiale sera de couleur noire et c'est cet aspect chromatique que l'écrivain cherche à développer. Comme dans l'essai précédent, Mandiargues propose une définition ambiguë. Il laisse une grande marge d'interprétation pour sa conception de l'érotisme. Or, la symbolique du noir⁶⁵ peut être interprétée comme une allusion au démon, au deuil, à la mort, à la nuit, aux ténèbres, à la tristesse, etc. Il est possible d'imaginer que cette polyvalence est un effet qui ne messied pas à Mandiargues.

Pourtant, l'idée principale de l'essai, la division en éros noir et en éros blanc n'est pas une invention de l'écrivain français. Probablement, nous pouvons

⁶² *Ibid.*, p. 198. Et pourtant, la révolution sexuelle est arrivée.

⁶³ APM, *L'Anglais décrit dans le château fermé* [1953], Paris, Gallimard, 1979.

⁶⁴ APM, « Éros noir », *Le Cadran lunaire*, *op. cit.*, p. 199.

⁶⁵ Maurice Pillard Verneuil, *Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs*, Paris, Henri Laurens, 1897, p. 126.

nous reporter à la représentation artistique présente déjà dans la *Théogonie* d'Hésiode (Éros et Himéros) ou bien à la philosophie et plus précisément au *Banquet*⁶⁶ de Platon. Dans l'un des discours entre les convives d'Agathon, c'est Pausanias qui distingue Aphrodite (Venus) populaire et Aphrodite (Venus) céleste, et par conséquent, propose une dualité d'Éros. Ainsi, explique-t-il :

Nous savons tous qu'Aphrodite ne va pas sans Éros ; s'il n'y avait qu'une Aphrodite, il n'y aurait qu'un Éros ; mais, puisqu'il y a deux Aphrodite, il est de toute nécessité qu'il y ait aussi deux Éros. Peut-on nier en effet l'existence des deux déesses, l'une ancienne et sans mère, fille d'Ouranos, que nous appelons céleste (Ourania), l'autre plus jeune, fille de Zeus et de Dionè, que nous appelons populaire (Pandèmos) ; il s'ensuit nécessairement que l'Éros qui sert l'une doit s'appeler populaire, celui qui sert l'autre, céleste⁶⁷.

Le discours de Pausanias contredit celui de Phèdre qui prônait une image unique d'Éros. À travers la figure d'Aphrodite Pandèmos, il explique l'existence d'un amour inférieur. Il en donne quelques traits caractéristiques :

L'Éros de l'Aphrodite (Pandèmos) est véritablement populaire et ne connaît pas de règles ; c'est l'amour dont aiment les hommes vulgaires [...] qui n'ont en vue que la jouissance et ne s'inquiètent pas de l'honnêteté ; aussi leur arrive-t-il de faire sans discernement, soit le bien, soit le mal ; car un tel amour vient de la déesse qui est de beaucoup plus jeune des deux et qui tient par son origine de la femelle comme du mâle⁶⁸.

La démesure, la jouissance, la liberté font penser à ce que Mandiargues nomme l'« Éros noir ». En revanche, Aphrodite céleste est à l'opposé de la violence, inspire la tendresse et un amour de l'esprit utile à l'État et aux particuliers, ce que dans la tradition on nommera l'amour platonique (à l'époque c'était l'amour entre les hommes). À la fin de son exposé, Pausanias explique que la double nature d'Éros ne dépend pas de sa définition, mais de l'usage que l'on en fait. Ainsi, il déclare :

mauvais l'amant populaire qui aime le corps plus que l'âme ; car son amour n'est pas durable, puisqu'il s'attache à une chose sans durée, et quand la fleur de la beauté qu'il aimait s'est fanée « il s'envole et disparaît », trahissant ses discours et ses promesses, tandis que l'amant d'une belle âme reste fidèle toute sa vie, parce qu'il s'est uni à une chose durable⁶⁹.

⁶⁶ Platon, *Le Banquet / Phèdre* [IV^e a. J.-C.], trad. Emile Chambry, Paris, Flammarion, 1964.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 43.

De cette façon, nous pouvons constater que Mandiargues s'inscrit, en ce qui concerne la définition, dans une tradition occidentale qui a été reprise par plusieurs écrivains, bien avant le XX^e siècle. Malgré l'importance de cet ancrage, l'auteur de *La Marge* cherchera à dépasser la bipolarité du couple corps-esprit à travers le thème du rêve.

Pour Mandiargues l'éros noir signifie la rupture du corps et la perte de la personnalité⁷⁰. C'est ce qui constituerait « l'attrait fou » de l'éros noir. Ce pouvoir, quasiment magique, est comparé à la haute poésie. Mandiargues le décrit d'une façon très graphique : « Le désert auquel il aboutit, tout de charbon sous un ciel corbeau, c'est la grande nuit de Novalis ... »⁷¹. À ce point, l'écrivain introduit un autre concept : la métamorphose et le motif du masque. Mandiargues envisage une comparaison entre l'accès à l'érotisme et l'entrée au bal masqué. Le loup et le domino que l'on peut porter doivent être de couleur noire et servent à voiler notre identité pendant la fête. Ainsi, le déguisement devient-il la clef pour entrer dans le monde érotique⁷². L'érotisme est « un autre monde où vous n'êtes plus vous-même ». Cette idée de déguisement, le passage au niveau érotique lui rappelle les personnages mythologiques :

Y entrant, les dieux et les héros se changeaient souvent en bêtes, selon les mythologies, et certain propos de M. Teste fait penser que notre homme suivait l'exemple de Jupiter, quand il lui venait envie de s'enfoncer dans le noir⁷³.

Le deuxième aspect très important est le rapprochement de l'érotisme à la fonction du rêve. D'après Mandiargues, l'éros noir est le seul à pouvoir nous procurer des moments de bonheur dont on fait expérience dans le rêve. Perdre la raison est peut-être la fonction qui rend le rêve innocent. Finalement, Mandiargues avoue que la séduction de l'érotisme consiste à l'ouverture d'un espace « neuf, bizarre et grouillant où les inventions les plus fantastiques n'ont

⁷⁰ À noter la ressemblance de cette vision avec le propos de Bataille selon lequel : « [...] la perte volontaire impliquée dans l'érotisme est flagrante : personne n'en peut douter ». Voir Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 35.

⁷¹ APM, « Éros noir », *op. cit.*, p. 201.

⁷² Le concept est adapté au cinéma par Stanley Kubrick, dans son film *Eyes wide shut* (1999) inspiré du livre *La Nouvelle rêvée* d'Arthur Schnitzler (1926).

⁷³ APM, « Éros noir », *Le Cadran lunaire*, *op. cit.*, p. 202.

rien de laborieux, où l'humour est spontané comme dans le songe »⁷⁴. L'érotisme fonctionne comme une drogue qui nous fait perdre la tête et les sens.

I.3.2 *Histoire d'O* comme exemple de l'éros noir

Comme exemple de cette conception, Mandiargues revient à sa lecture préférée sur ce sujet, l'*Histoire d'O* de Pauline Réage, pour en faire l'éloge et la distinguer de la médiocrité des romans semblables qui ont recours fréquemment aux exercices du corps. Mandiargues apprécie l'usage de cette machinerie de la destruction de la chair à condition qu'elle entraîne le dédoublement symbolique indispensable à l'érotisme.

Rappelons brièvement le contenu d'*Histoire d'O* car c'est un texte auquel il revient plus d'une fois. Le roman de Réage se compose de quatre chapitres et raconte les aventures d'une femme dont le lecteur ne connaît d'autre nom que « O ». René, son amant, l'abandonne dans le château de Roissy, comme s'il s'agissait d'un rite qu'elle devait subir : « Il la donnait pour la reprendre aussitôt, et la reprenait enrichie à ses yeux, comme un objet ordinaire qui aurait servi à un usage divin et se trouverait par-là consacré »⁷⁵. Son attitude, présentée d'une manière plus dramatique fait penser à un motif que Mandiargues reprendra dans ses œuvres⁷⁶. Les tortures et les supplices que l'héroïne doit subir se mêlent aux déclarations d'amour pour son amant⁷⁷. Du point de vue du contenu, même si l'auteur a fréquemment recours aux scènes de rapports sexuels violents et de fouettements jusqu'au sang, elles sont équilibrées par des monologues intérieurs d'O. L'héroïne veut garder à tout prix l'amour de son amant et découvre sa capacité à subir les plus diverses épreuves. Le narrateur semble expliquer le sens de l'œuvre : « Sous les regards, sous les mains, sous les sexes qui l'outrageaient, sous les fouets qui la déchiraient, elle se perdait dans une délirante absence d'elle-

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Pauline Réage, *Histoire d'O* [Pauvert, 1954] suivi de *Retour à Roissy*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 2011 p. 53.

⁷⁶ Cf. Le motif de l'abandon dans *Marbre*, *Le Lis de mer*, *La Motocyclette*, *La Marge*, *Tout disparaîtra* ainsi que dans plusieurs nouvelles, entre autres « Archéologue », « La nuit de mille neuf cent quatorze ».

⁷⁷ Pauline Réage dans un texte d'accompagnement « Une fille amoureuse » explique les raisons et les circonstances de l'écriture du roman. C'était en effet sa déclaration d'amour à Jean Paulhan sous la forme d'un récit érotique féminin. Elle voulait montrer qu'elle était capable d'une telle entreprise.

même qui la rendait à l'amour, et l'approchait peut-être de la mort »⁷⁸. Il semble que, dans le contexte de l'essai de Mandiargues, *Histoire d'O* de Pauline Réage fonctionne comme la preuve d'une application de la dualité de l'éros blanc et de l'éros noir dans un texte littéraire. Il est d'autant plus fascinant qu'à l'époque on jugeait impossible que ce soit un roman écrit par une femme. O est traitée comme objet dans les jeux sadiques de René, Sir Stephen et ses amis. La perte que Mandiargues évoque dans son essai retrouve son équivalent dans le livre de Réage ; O passe des mains de René, à celles de Sir Stephen, ensuite à celles d'Anne-Marie et finalement au Comandant. Tout comme le mentionne Mandiargues, il s'agit d'une métamorphose et d'un déguisement qu'il faut subir au moment de l'entrée dans l'espace de l'érotisme : « [René] la posséderait ainsi comme un dieu possède ses créatures, dont il s'empare sous le masque d'un monstre ou d'un oiseau, de l'esprit invisible ou de l'extase »⁷⁹.

1.3.3 Le texte érotique : la répétitivité, le moralisme et la prise de distance

Avant l'essai « Éros noir », Mandiargues a publié une critique d'*Histoire d'O* dans la revue *Critique* (fondée en 1946 par Georges Bataille) en mai 1955, intitulé « Les fers, le feu, la nuit de l'âme »⁸⁰. Sa réflexion sur le roman de Pauline Réage était l'une des premières dans la discussion publique suscitée par sa publication en juin 1954. Pour Mandiargues, elle constituait également une sorte de déclaration négative, un démenti concernant l'auteur anonyme du livre. La confusion a été provoquée par la présence d'un masque de chouette qui apparaît dans la scène finale du roman, un objet décrit par Mandiargues dans *Les Masques de Léonor Fini*⁸¹ publié trois ans plus tôt⁸². Quant à l'analyse de l'œuvre, Mandiargues n'a pas eu le moindre doute que l'auteur était une femme. Connaissant sa position à faveur des femmes-artistes, c'était encore un argument pour en faire une louange. Ce qui ne semble pas être tout à fait clair c'était sa position critique selon laquelle *Histoire d'O* n'était pas, à proprement parler, un livre « érotique ».

⁷⁸ Pauline Réage, *Histoire d'O* suivi de *Retour à Roissy*, op. cit., p. 59

⁷⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁰ APM, « Les fers, le feu, la nuit de l'âme », *Belvédère*, Paris, Grasset, « Cahier rouges », 1958, p. 81-90

⁸¹ APM, *Les Masques de Léonor Fini*, Paris, La Parade, 1951.

⁸² Cf. APM, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 173.

Selon Mandiargues, il s'agissait plus d'un véritable roman et même d'un roman mystique où le niveau spirituel domine le niveau charnel. La soumission aux tortures et aux humiliations du corps n'est considérée que comme le passage à un au-delà. La présence du vocabulaire religieux qui décrit l'état d'O témoigne de cette préoccupation à sacraliser le corps (c'est curieux car c'était ce qui le gênait chez Bataille). Mandiargues se tordait le cou pour nier la valeur érotique du texte. Comme dans les textes précédents, l'écrivain ne se prive pas de rappeler la mode fâcheuse du terme « érotisme » : « la formule trop connue, trop vite et trop facilement employée ». En lisant cette première critique du roman, on pourrait avoir l'impression que Mandiargues voulait trouver des arguments pour éviter d'admettre le caractère érotique de celui-ci. En tant que contre-exemple il énumère les caractéristiques qui, selon lui, font un texte érotique.

Tout d'abord, il évoque la narration. Si, le temps de l'amour physique ne dure qu'un instant, en revanche, le temps du récit est une sorte de passé, une continuité ; par conséquent, le narrateur d'un roman ou d'un conte doit avoir recours à une séquence (comparée par Mandiargues à « un courant alternatif »⁸³ ou à l'égrenage d'un collier de perles) afin de transmettre l'émotion des instants érotiques. Il estime qu'une œuvre érotique se déroule par une série de répétitions interrompues par des propos non-érotiques indispensables pour la lisibilité du livre. Il cite comme exemple quelques romans de Sade ou bien *Trois filles et leur mère* de Pierre Louÿs⁸⁴.

Ensuite, Mandiargues voit dans les auteurs érotiques (comme Sade) des moralistes. D'autant plus que les livres érotiques se ressemblent tous du point de vue de la morale : « ou bien ils travaillent à bâtir une morale révolutionnaire, ou ils sont un écho de celle de leurs temps, contre laquelle ils protestent »⁸⁵. Mandiargues semblait prendre un point de vue misogyne (peu probable) en discriminant les femmes (Pauline Réage) incapables à son avis de débiter des jugements moraux.

⁸³ APM, « Les fers, le feu, la nuit de l'âme », *Belvédère, op. cit.*, p. 81-82.

⁸⁴ Comme nous l'avons déjà noté à propos des discordances entre André Breton et APM, il est intéressant de rappeler l'avis d'André Breton par rapport à ces deux auteurs. Au cours de l'onzième séance du groupe surréaliste, le 26 janvier 1931, interrogé à propos de la littérature érotique, il répond : « Je pense le plus grand mal de la littérature érotique (Sade, Louÿs ne sont pas pour moi la littérature érotique) ». *Archives du Surréalisme, 4, Recherche sur la sexualité Janvier 1928-août 1932*, éd. José Pierre, Paris, Gallimard, « NRF », 1990, p. 182.

⁸⁵ APM, « Les fers, le feu, la nuit de l'âme », *Belvédère, op. cit.*, p. 81-90

Enfin, comme troisième élément du texte érotique, Mandiargues énumère la prise de distance grâce à laquelle les auteurs utilisent des personnages étrangers, non privés de sens de l'humour ou de fantaisie, qui finalement trouvent une issue pour se ménager des supplices. Cet éloignement n'est pas le cas d'*Histoire d'O* dont l'héroïne est la victime. Selon Mandiargues, ce roman se distingue du canon de la littérature érotique par son amoralisme, par sa vision mystique mais aussi par un engagement extrême de l'auteur. Mandiargues évoquait également le langage brutal de l'érotologie et de la scatologie, absent dans le livre de Réage.

Ce n'est que plus tard que Mandiargues se rend compte que Pauline Réage a réussi à remanier le texte érotique pour en faire une sorte de déclaration d'amour. Comme le note Alexandra Destais⁸⁶ dans son article, son appréciation devient plus objective et moins affective. Pour Mandiargues, elle représente : « une fanatique ascèse de l'amour, menée très loin sur la personne d'une femme par une méthode de dégradation progressive, volontairement acceptée par le sujet et qui devrait, en bonne logique, aboutir à une dégradation totale de la chair »⁸⁷. Au bout de quelques années, le roman de Réage devint un classique de la littérature érotique. Après la publication d'*Une fille amoureuse* en 1969, Pauline Réage avouait son amour pour Jean Paulhan et dévoilait celle qui avait été la motivation principale de l'écriture du roman. Il est intéressant d'observer que Mandiargues change d'avis de 1955 à 1975 et considère l'*Histoire d'O* comme une grande œuvre de la littérature érotique. Ce changement le conduit même à défendre en quelque sorte *Emmanuelle*⁸⁸, un autre livre érotique très important dans l'histoire de la littérature féminine française. Ce roman, écrit dans l'esprit anti-bataillien, a été résumé ainsi par Mandiargues :

Sa conception de l'érotisme est optimiste, radieuse, rayonnante, à l'image d'un édifice affirmant la gloire de l'homme dégagé de la glèbe et de servitudes anciennes. Que je sois d'accord avec elle en tout cela, non, mais sa jeunesse et son bel élan sont bien sympathiques, et sa culture (elle cite même Hobbes, que peu de gens ont lu et qu'il est plaisant de rencontrer au seuil d'une partouze...) mérite assurément qu'on la distingue parmi les auteurs réputés de mauvaise compagnie⁸⁹.

⁸⁶ Alexandra Destais, « Mandiargues et l'érotisme littéraire féminin » dans *Plaisir à Mandiargues*, *op. cit.*, p. 349-365.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Emmanuelle Arsan (de vrai nom Marayat Andriane), *Emmanuelle*, Paris, Éric Losfeld, 1959.

⁸⁹ APM, « Emmanuelle S.L.N.D. », *NRF*, n° 91, juillet 1960, p. 130-131.

À la fin de « Éros noir », Mandiargues critique l'esprit gaulois ou la gaudriole qui sont rebutants à l'érotisme. Il en va de même pour la perte du double symbolique qui, selon lui, est un élément nécessaire. C'est, d'ailleurs l'un des arguments principaux de la critique négative réalisée par Mandiargues sur la suite du roman de Réage intitulée *Le Retour à Roissy*. La banalité de la nouvelle version, le manque d'un climat mystérieux, de la transfiguration de l'amour semble le gêner tellement qu'il termine son texte ainsi : « Allons-nous crier notre indignation ? Nous pouvons le faire »⁹⁰. Bien évidemment, il n'était pas si radical dans son jugement et il essayait de voir dans la suite une sorte d'abaissement symbolique qui prolongerait l'idée de la scène finale d'*Histoire d'O*. Sans aucun doute, il appréciait davantage le premier texte où le concept d'« Éros noir » semblait trouver une corrélation.

Plusieurs éléments ont pu attirer l'attention de Mandiargues en tant que « lecteur fier », comme il s'appelait lui-même. Cinq traits caractéristiques d'*Histoire d'O* le distinguent des autres œuvres érotiques : le sens spirituel domine le sens charnel, le manque de moralisme, un degré élevé d'implication de l'auteur et les qualités esthétiques du langage. Si dans une première lecture ce n'était qu'une valeur ajoutée, ce fut l'une des raisons pour l'inclure postérieurement parmi les classiques de la littérature érotique. Que Mandiargues suive quelques motifs récurrents chez Réage dans son travail littéraire par la suite, c'est bien probable ; une héroïne tragique, la perte de soi-même, un certain masochisme mystique, des descriptions minutieuses de vêtements, une attention portée à la symétrie du décor, des chambres, des caves, des boudoirs, les chiffres symboliques ; la liste pourrait se prolonger... La règle du silence que Mandiargues reprendra dans *Le lis de mer*, les couleurs dominantes, le noir, le rouge et le blanc, ne le laissent pas indifférent non plus⁹¹. On pourrait mentionner également la présence d'un personnage étranger (Sir Stephen est anglais, Jacqueline est russe) et un constant rappel aux sentiments qui motivent l'action du protagoniste (cela peut faire penser à Rebecca ou à Sigismond). Le roman de

⁹⁰ APM, « Roissy-en-France », la postface à *Retour à Roissy* dans Pauline Réage, *Histoire d'O* suivi de *Retour à Roissy*, *op. cit.*, p. 282.

⁹¹ Mandiargues reprendra la même palette des couleurs dans *La Motocyclette*. Cf. APM, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 194.

Pauline Réage constitue pour Mandiargues une référence importante dans l'érotisme littéraire.

I.3.4 Le masochisme

Dans les essais concernant l'érotisme Mandiargues fait référence au roman de Pauline Réage : on pourrait donc supposer qu'il était davantage attiré par le côté masochiste, ce qu'il évoquait déjà dans ses entretiens. Cependant, son jugement reste ambigu. La perte de la personnalité et la destruction de la chair présentées dans *Histoire d'O* évoquent le masochisme, terme que Mandiargues n'apprécie pas. De plus, il ne considère pas que ce terme soit pertinent pour le texte de Réage. Il mésestime le texte fondateur de Sacher-Masoch, en jugeant son auteur comme :

[...] l'un des plus mauvais écrivains, de l'un des plus sots, des plus ridicules qui se puissent trouver dans la seconde moitié du XIX^e siècle. *La Vénus aux fourrures*⁹² fut à la mode. Qui donc, à moins d'avoir la tête bien légère, prendrait encore intérêt à ce bavardage ?⁹³

Alexandra Destais notait que « ce qui va contre le degré de l'écriture chez Mandiargues est le masochisme présenté par Sacher-Masoch »⁹⁴. Par contre, l'auteur de *La Marge* est tout à fait favorable aux propos d'Arthur Adamov et ce qui lui plaît est précisément son côté masochiste. Il trouve le masochisme plus sérieux que le sadisme, surtout en raison de sa recherche de la connaissance du mal, de la souffrance, de la bassesse et même de la mort. De plus, l'écrivain, en se référant à Adamov, considère le masochisme comme un outil efficace qui permet d'arriver à une appréciation majeure des catégories positives de la vie ou à un retournement de l'ignoble. C'est pourquoi Mandiargues se plaît à appeler le masochisme une expérience mystique ou bien une « mithridatisation du ratage social », une « mithridatisation de la mort », une sorte d'empoisonnement graduel dans lequel, au fur et à mesure que le dosage augmente, le venin fortifie au lieu de tuer. C'est une sorte de pessimisme appliqué qui protège de l'angoisse. Mandiargues le traitait comme une belle réussite de la littérature. Il en va de

⁹² Mandiargues se trompe de titre. Le livre de Léopold Sacher-Masoch s'appelle *La Vénus à la fourrure* [Venus im Pelz].

⁹³ APM, « Les fers, le feu, la nuit de l'âme », *op. cit.*, p. 81-90.

⁹⁴ Alexandra Destais, « Mandiargues et l'érotisme littéraire féminin » dans *Plaisir à Mandiargues*, *op. cit.*, p. 349-369.

même pour l'appréciation de l'œuvre de Georges Bataille dans laquelle Mandiargues reconnaissait une inspiration notoire provenant du masochisme⁹⁵. Il s'avère que malgré sa réticence envers Sacher-Masoch, Pieyre de Mandiargues reconnaît l'attrait du masochisme et, comme on essayera de le montrer, l'érotisme dans *La Marge* s'en inspirera beaucoup plus qu'il ne le croyait. Il est d'autant plus intéressant de voir comment Mandiargues s'oppose à l'écriture de Sade.

I.3.5 Juliette de Sade, une lecture partielle

Dans « Juliette »⁹⁶, Mandiargues perçoit les sources d'une inspiration nouvelle et intéressante chez Sade et chez d'autres écrivains postérieurs comme Stendhal : l'Italie. Après avoir abordé plusieurs aspects de l'œuvre sadienne, Mandiargues conclut en avouant :

[...] nous sentons souffler à travers *Juliette* ce même air fou qui évente si délicieusement *La Chartreuse de Parme*. Et nous rêvons à Sade en Italie comme à un ami dont nous voudrions que par la femme il eût connu pour une fois l'enchantement d'être homme et de vivre⁹⁷.

Cette appréciation presque personnelle dévoile en même temps sa manière d'écrire les essais. Dans sa démarche critique, Mandiargues semble adopter la façon de procéder de son ami Jean Paulhan, en mettant en relief deux points principaux : la personne et le langage de l'auteur en question afin d'en tirer un jugement original. L'essayiste observe que chez Sade, l'Italie a le pouvoir de changer son style par rapport aux épisodes se déroulant à Paris. En le comparant à Rétif de la Bretonne et à Baudelaire, Mandiargues estime que Sade :

n'a jamais regardé la capitale de la France, que jamais il ne prend le moindre intérêt à ce qui est bâti sur les rives de la Seine. Là, ses récits sont purement intellectuels, abstraits (pourrait-on dire), réduits uniquement à la philosophie du mal considérée sous l'angle du plaisir sexuel⁹⁸.

Par contre, un élément italien change le poids de description :

dès que son héroïne est par lui promenée d'un lieu d'Italie à un autre, au contraire, les souvenirs de ses voyages interviennent ; l'observation du monde extérieur, principe de

⁹⁵ APM, « Les hauts-reliefs de Pierre Bettencourt », *Troisième belvédère*, *op. cit.*, p. 76.

⁹⁶ APM, « Juliette », *Troisième belvédère*, *op. cit.*, p. 325-337, l'essai date de 1967.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 337.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 335.

poésie, reprend ses droits, en même temps que la fantaisie est soulevée au plus éminent point⁹⁹.

Ainsi, Mandiargues loue le langage de la seconde partie de *Juliette* qui se déroule en Italie. Il préfère le Sade italianisé et les personnages féminins comme Juliette et Eugénie de Mistival, mais il méprise le personnage de Justine qui ne semble pas à ses yeux une réussite narrative. Il est difficile de déterminer quelle était son approche envers l'œuvre de Sade d'après un seul texte et quelques déclarations laconiques. Son article est tout sauf une étude approfondie ou bien un éloge catégorique. D'un côté, il est vrai que Mandiargues s'est aventuré à commettre une œuvre dangereuse inspirée de *120 journées de Sodome* de Sade avec *L'Anglais décrit dans un château fermé*¹⁰⁰ mais en même temps, ses opinions sur Sade laissent toujours place à l'ambiguïté. Son roman pervers, clandestin jusqu'en 1979, n'est qu'une suite de rapports sexuels privée de toute philosophie, « une sorte de corrida » comme il l'appelait. Cette attitude de Mandiargues en tant que lecteur et continuateur de Sade semble s'insérer dans l'esprit de l'époque d'après-guerre en France. D'après Matthew Bridges¹⁰¹, d'un côté les écrivains appréciaient le côté intellectuel des œuvres sadiennes dans le discours public mais d'un autre côté leur production littéraire (souvent anonyme) tendait à ne s'occuper que du contenu érotique et charnel. C'est probablement le cas d'Apollinaire (*Les Onze mille verges*), d'Aragon (*Le Con d'Irène*) et de Mandiargues¹⁰². L'écrivain influencé surtout par son ami éditeur, Jean Paulhan, publie son œuvre en 1953¹⁰³. Il est clair que certains éléments du *pornogramme* sadien ont inspiré Mandiargues (le voyage, l'Italie, les personnages féminins ou le cérémonial). Mais on peut voir dans l'œuvre de Mandiargues si ce n'est une contestation, tout au moins un manque d'intérêt pour le côté subversif, politique ou philosophique de l'œuvre de

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Pierre Morion [APM], *L'Anglais décrit dans un château fermé*, Oxford & Cambridge, 1953, édité pour la première fois par Jean-Jacques Pauvert à 350 exemplaires. Il fut ensuite repris sous son vrai nom en 1979 par Gallimard. D'après Sarane Alexandrian, le livre « est le résultat d'une compétition entre trois habitués des dîners de Florence Gould, qui en 1954 [sic] se défièrent pour savoir lequel ferait l'œuvre érotique la plus originale. Marcel Jouhandeau écrivit, *Tirésias* (en le faisant passer pour un pastiche de lui par quelqu'un d'autre), Jean Paulhan eut l'idée d'*Histoire d'O* et Mandiargues celle de *L'Anglais* en se référant tous deux à Sade », *Histoire de la littérature érotique* [1989], Paris, Payot, 2008, p. 375-376.

¹⁰¹ Matthew Bridge, « A Monster of Our Times : Reading Sade accros the Centuries », Thèse de doctorat, Columbia University, 2011, p. 349.

¹⁰² *Ibid.*, p. 15, p. 25-26.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 241-242.

Sade, y compris sa conception de l'homme souverain. Dans la partie suivante de cette étude, nous essayerons de voir comment Mandiargues renverse le principe de l'apathie, quand dans *La Marge*, Sigismond perd sa personnalité pour apprécier les autres.

I.4 Les impressions de l'érotisme dans les essais du *Cadran lunaire*

Comme nous confirment les exemples des lectures de Bataille, de Réage ou de Sade, Pieyre de Mandiargues était un bibliophile particulier. Ses goûts littéraires qui semblaient faire de lui un lecteur érotomane (comme l'appelait Marc Kober¹⁰⁴) ne limitaient pas sa perception de l'érotisme à l'espace de la bibliothèque. Sans que cela constitue une règle, il n'est pas vain de rappeler que dans l'univers mandiarguien, l'érotisme est évoqué également par d'autres voies. Pour l'instant, mettons de côté le film documentaire de Walerian Borowczyk *Une collection particulière* dans lequel les mains et la voix d'André Pieyre de Mandiargues présentent un musée privé d'*erotica* ou bien sa collaboration avec Jan Lenica pour le court-métrage *La Femme-fleur*. Restons dans le domaine du texte. En lisant les essais de Pieyre de Mandiargues, on peut percevoir une récurrence de l'érotisme sans que le texte constitue une recherche de sa définition (comme nous avons analysé avant). La série d'essais pourrait se résumer par le mot de son auteur : « Livres, théâtre ou tableaux, danse ou cuisine, musique si je ne suis pas trop incompetent, je voudrais ne parler que de ce qui est bien, de ce qui est bon, de ce qui m'a ému... »¹⁰⁵. L'émotion éprouvée trouve son issue dans *Le Cadran lunaire*, une sorte de journal intime dans lequel on peut constater que ses impressions concernent les cinq sens. Si on était tentés de traduire cette tendance au domaine de l'érotisme, c'est un phénomène qui, de nouveau, rapproche la pensée de Mandiargues à celle de Bataille. Ce dernier évoquait l'importance des sens chez l'homme par rapport aux sens dans le monde animal :

¹⁰⁴ Marc Kober, « Douleur de Sade : de la laideur à la beauté », Université Paris 13, p. 5. Disponible sur <http://www.raco.cat/index.php/UIICritic/article/download/207823/285677>.

¹⁰⁵ APM, « Burri », *Le Cadran lunaire*, op. cit., p. 154.

Dans le monde animal, l'odeur de la femelle détermine souvent la recherche du mâle. Les chants, les parades des oiseaux mettent en jeu d'autres perceptions qui signifient pour la femelle la présence du mâle et l'imminence du choc sexuel. L'odorat, l'ouïe, la vue, même le goût perçoivent des signes objectifs, distincts de l'activité qu'ils détermineront. Ce sont les signes annonciateurs de la crise. Dans les limites humaines, ces signes annonciateurs ont une valeur érotique intense¹⁰⁶.

Il n'est pas loin non plus de la proposition de Stendhal (Mandiargues a consacré un texte à *De l'amour*) selon laquelle : « Aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible un objet aimable et qui nous aime »¹⁰⁷. C'est également le rappel de l'une de ses premières lectures de Gide. Nous voudrions montrer comment Mandiargues adoptera un point de vue semblable dans ses essais.

I.4.1 L'odorat

Dans « Le corps étranger » en décrivant un insecte, l'auteur s'attarde sur l'odeur que celui-ci répand : « [...] une vraie fragrance et dont [les] rapports avec l'érotisme sont mystérieux, mais indiscutables »¹⁰⁸. Le parfum est plus qu'un ordinaire aphrodisiaque et par ses qualités extraordinaires il se rapproche d'une potion quasiment magique. Un mélange d'arômes provoque le plaisir. Le corps ambigu du chélifère suscite l'intérêt de Mandiargues en raison de sa forme « intermédiaire entre celles du crabe-araignée et d'un scorpion privé de queue »¹⁰⁹. Cette image hybride, une sorte de chimère, sera souvent reprise dans la vision d'une femme érotisée, où la beauté animale et féminine vont de pair avec l'odeur.

I.4.2 La vue : le petit, la danse et le nu

Un élément étrange ne signifie pas forcément le passage au monde des animaux, mais il peut se limiter, tout simplement, à l'évocation d'une culture étrangère. Comme dans « Les petites balinaises »¹¹⁰ qui ont ému l'essayiste au point de se sentir mal à l'aise et de répéter qu'Éros a une partie liée avec les danseurs. Plus que les mouvements et les gestes sensuels, c'est la taille des très

¹⁰⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 139.

¹⁰⁷ Stendhal, *De l'amour* [1822], Paris, Garnier-Frères, 1906, p. 5.

¹⁰⁸ APM, « Le corps étranger », *Le Cadran lunaire*, op. cit., p. 18-19.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ APM, « Les petites Balinaises », *Le Cadran lunaire*, op. cit., p. 44-46.

jeunes danseuses qui provoquent chez Mandiargues des sensations fort agréables, comme il l'avoue : « Je ne me souviens pas d'avoir été jamais ému par une femme très *haute*. Ces êtres démesurés et froids (chorus-girls, mannequins surtout) font une impression triste [...] »¹¹¹. Le lecteur de Mandiargues ne sera point étonné par cette préférence pour la miniature ; il suffit de repérer la fréquence avec laquelle les épithètes comme « petite » ou « minuscule » accompagnent les noms des héroïnes dans ses œuvres. La danse d'une très jeune fille tunisienne¹¹² ou d'une femme déshabillée, allongée sur un tapis, sous un piano¹¹³, sont des exemples de photographies en miniature. Une configuration spatiale artificielle et l'importance des vêtements reviendront plus d'une fois dans les descriptions mandiarguiennes. Le narrateur ne peut pas se priver de laisser son imagination anticiper l'acte : « Une femme jeune, dans un trop grand manteau fermé de haut en bas, et d'homme, comment ne pas penser qu'elle y est nue ? »¹¹⁴. Son appréciation est d'autant plus grande lorsqu'il contemple le corps féminin. C'est une perspective fréquemment utilisée par les peintres, comme Paul Delvaux, qui opposait souvent les femmes nues aux hommes vêtus. Sans entrer dans les détails de la biographie de Mandiargues, on ne peut nier l'influence probable de sa maison natale sur sa sensibilité visuelle. André Pieyre de Mandiargues était par sa mère le petit-fils de Paul Bérard, le patron et ami des peintres impressionnistes Auguste Renoir et Eduard Manet. Le nu féminin était au centre de l'intérêt de leurs œuvres. Mandiargues le rappellera dans *La Marge* où Juanita, nue, est comparée à la *Maja desnuda*¹¹⁵ de Francisco de Goya.

I.4.3 L'ouïe : la voix très rare

Dans l'ensemble des essais, le sens le moins développé est l'ouïe. La différence avec Sade est notable car pour ce dernier, c'était l'ouïe qui était le sens le plus érotique. Cependant, chez Mandiargues, le lecteur peut avoir l'impression de vivre sous l'eau ou bien dans un espace hermétique où le son n'entre que très rarement. La quantité ne va pas de pair avec la qualité, et lorsque la voix,

¹¹¹ *Ibid.*, p. 48.

¹¹² APM, « Monsieur Blanblan », *Le Cadran lunaire*, *op. cit.*, p. 112-113.

¹¹³ APM, « L'œillet noir », *Le Cadran lunaire*, *op. cit.*, p. 142-147.

¹¹⁴ APM, « Milan, Modène », *Le Cadran lunaire*, *op. cit.*, p. 76.

¹¹⁵ Francisco de Goya, *La Maja desnuda (La Maja nue)*, 1800-1803, huile sur toile, Musée du Prado, Madrid.

accompagnée ou non de musique apparaît, elle est presque toujours séduisante comme la mélodie des sirènes. Prenons comme exemple les tziganes qui chantent des chansons frivoles en italien¹¹⁶ ; elles déclenchent l'imaginaire érotique du narrateur et constituent un aboutissement alternatif aux promenades, somme toute banales, au château de Lueg. Mais peut-être est-ce la langue italienne qui déclenche la dynamique de l'érotisme ? Quoi qu'il en soit, le son dans les textes de Mandiargues aura toujours un sens évocatoire (un cri, une chanson) et marquera le début ou la fin d'une période érotique ou tragique.

1.4.4 Le toucher : la main

Le plaisir du toucher est manifeste dans l'histoire d'une certaine société secrète dont la tâche principale est de « [...] frôler (les femmes, cela s'entend), de cultiver et de perfectionner, comme un art, le frôlement, de le pratiquer sans avoir à souffrir des lois, qui sont sévères, là-bas, pour les amateurs inexpérimentés »¹¹⁷. Le choix d'un verbe précis, synonyme de « caresser » ou d'« effleurer » témoigne de la dimension érotique de l'acte. Nous trouvons un autre exemple dans l'un des rêves dans lequel la statue d'une nageuse, appelée Isis du Colisée, devient objet de désir tactile :

Le centre de gravité était un peu plus bas que les seins dont je sentais la rondeur polie [...] Montrant à mes amis la statuette, je la caressais (le bronze invite à ce geste plus que le bois), je faisais courir mes doigts de la nuque aux talons, je simulais la coulée de l'eau, qu'il semblait voir, en vérité, tant la forme parfaite appelait le mouvement d'un fluide. Puis je voulus caresser la face intérieure, mais, quand je fus au bas du ventre, je sentis comme une broussaille d'épines ou comme une petite brosse très dure. Et quand je l'examinai, je vis que la statuette avait un pelage de fils métalliques pris dans la masse, aux endroits qui sont généralement couverts de crin sur les corps laissés dans l'état naturel¹¹⁸.

Cette description détaillée fait preuve d'un intérêt spécial pour le toucher. Mandiargues développe également un point en particulier par rapport à l'œuvre de Pierre Klossowski (*La Révocation de l'Édit de Nantes*), en soulignant l'importance symbolique de la main. Son rôle dans l'acte de prendre et de donner nous paraît essentiel.

¹¹⁶ APM, « Lueg », *Le Cadran lunaire*, op. cit., p. 49-55.

¹¹⁷ APM, « De certaines sociétés », *Le Cadran lunaire*, op. cit., p. 124.

¹¹⁸ APM, « Isis du Colisée », *Le Cadran lunaire*, op. cit., 219-220.

I.4.5 Le goût : l'aphrodisiaque et les rêves

Ne pas mentionner l'humour d'André Pieyre de Mandiargues aurait été une omission grave. On en trouve des traces dans l'un de ses commentaires les plus amusants concernant la réaction du magazine *Hebdomeros* à certaines habitudes culinaires. Mandiargues se moque de la condamnation des amateurs d'huîtres et de langoustes et surtout de l'opinion de l'auteur de l'article qui :

trouvait encore très immoral et méritant la plus grande répression le goût exagéré et instinctif qu'ont surtout les femmes pour les crudités : cornichons, concombres, artichauts conservés dans du vinaigre. Il considérait la fraise et la figue comme les plus immoraux des fruits. Le fait de se faire servir le matin, pour le petit déjeuner, des figues fraîches couvertes de glace pilée, était pour *Hebdomeros* un acte tellement grave qu'il aurait mérité une peine variant de dix à quinze ans de détention¹¹⁹.

L'écrivain propose, afin de braver la moralité du magazine, de consommer cérémonieusement des oursins qui, eux aussi, pourraient passer pour des nourritures obscènes. Cette anecdote sans avoir beaucoup d'intérêt du point de vue de la cuisine, rappelle la place que Mandiargues réservait pour la gourmandise, surtout pour les fruits de la terre et de la mer. De plus, la forme qui rappelle les organes sexuels sera très souvent reprise dans ses textes. Les plaisirs du palais seront importants également en raison de l'effet qu'ils peuvent exercer sur la qualité des rêves. Mandiargues, après avoir réalisé une étude assidue de l'œuvre de Saint-Denys sur les rêves, pensa toujours à bien faire manger ses personnages afin de guider leur vie onirique.

Le choix des impressions sensorielles reste en rapport étroit avec la façon de déterminer le lieu de l'action. Si le toucher est le sens que l'on peut considérer le plus érotique en raison de la prise de contact et de la réaction palpable à ce que la main touche, Mandiargues ne se limite pas à celui-ci. On remarquera que l'érotisme et la gourmandise vont de pair et déterminent le décor et le rythme de ses fictions : ainsi, ses personnages fréquentent des bars et des restaurants, commandent des boissons, des plats et des friandises pour après se rendre à l'hôtel ou à une auberge et se livrer à des siestes ou à d'autres types de repos et vice-versa. Avant le goût, il faut mentionner l'odorat qui lui est inséparable et qui permet de préciser des perceptions tantôt agréables tantôt désagréables.

¹¹⁹ APM, « Les oursins », *Le Cadran lunaire*, op. cit., 117-118.

Mandiargues utilise souvent le contraste entre les miasmes et les parfums pour déterminer les espaces de son univers fictif. Les nourritures seront de même destinées aux yeux (Sergine dans *La Marge* compare les plats aux tableaux et vice-versa). Si la vue est le sens primordial, c'est à cause de sa défaillance et de sa tendance à l'incertitude qui multiplie les variantes visuelles possibles. Le contraste entre ce que le personnage veut voir et ce que le narrateur nous fait voir, sur le plan de l'écriture, semble un moyen très efficace pour donner libre cours à l'imagination et mener une narration originale. La prise photographique et la superposition des images seront surtout utilisées dans la temporalité narrative.

I.5 L'érotisme d'incertitude

Un lecteur ou un critique, après avoir lu plusieurs livres du même auteur, s'aventure à repérer des points communs. Pourtant, ces hypothèses éveillent assez souvent la méfiance chez la plupart des écrivains. Mandiargues pourrait être compté parmi ces derniers. En défendant la poésie de Francis Ponge, il prenait ses distances par rapport aux commentateurs en ces termes : « Critiques, peseurs de syllabes, docteurs en bouffées, bourreaux d'étamines, voyeurs des fertilisations, je ne suis pas des vôtres, je ne veux pas en être »¹²⁰. Heureusement, Mandiargues est indulgent envers les malheureux examinateurs de sa production littéraire et il leur pardonne le péché de jugement car « [l]a critique n'est pas une science exacte, ne feignons pas de croire le contraire. Et même à mon sujet, je ne me plaindrai jamais de la voir divaguer, pourvu qu'elle le fasse avec passion »¹²¹. Soulagés par ces lignes, les commentateurs peuvent se donner un peu plus de liberté car Mandiargues « aime bien que la critique soit un peu forcenée »¹²².

Avant de répertorier les traits principaux de l'érotisme mandiarguien, il nous semble nécessaire d'ajouter une précision concernant la valeur ou la pertinence des déclarations choisies sur le thème de l'érotisme dans ce chapitre. Loin de dogmatiser les propos de l'écrivain, qui peuvent être ambigus, voire contradictoires, nous pensons qu'il serait intéressant de confronter tout ce que

¹²⁰ APM, « Le Soleil de Ponge », *Le Cadran lunaire*, op. cit., p. 171.

¹²¹ APM, « Miroir du roman », *Troisième belvédère*, op. cit., p. 354.

¹²² *Ibid.*, p. 355.

Gérard Genette nommait « le paratexte auctorial » avec une production littéraire proprement dite, le roman *La Marge* dans notre cas. Par ailleurs, en contredisant les propos de Genette mais en ajoutant des savoirs nouveaux sur le sujet, nous pourrions même constater qu'une telle liaison n'existe pas du tout. Le passage de la théorie à la pratique n'aboutit parfois à rien, ou bien évolue différemment. Après avoir mentionné cette restriction, il serait opportun de rappeler que Mandiargues évoque l'érotisme tout d'abord en prenant la position (pour ou contre) des artistes ou des écrivains dont il donne un aperçu. À d'autres occasions, interrogé lui-même, il cherche à forger une définition et à bâtir une construction logique dans laquelle la littérature et l'érotisme constitueraient des supports fondamentaux. Quels sont les points de départ en ce qui concerne sa vision de l'érotisme ?

Tout d'abord, on ne peut pas nier le rôle de la mémoire dans les entretiens et dans les essais. Quand Mandiargues exprime son avis c'est dans la plupart des cas à propos d'un souvenir¹²³. De cette façon, le lecteur peut avoir l'impression d'entrer dans une galerie ou dans le musée des personnages principaux, des individualités frappantes où Mandiargues se promène seul en empruntant les éléments qui l'intéressent. Cette attitude fait penser à son penchant pour l'archéologie et à une certaine faculté d'enregistrer tout ce que l'on rencontre pendant l'expédition. Le sentiment de nostalgie est un élément de grande importance pour Mandiargues et il a une influence certaine sur la temporalité narrative. C'est peut-être le thème le plus récurrent de toute sa production littéraire.

Dans quasiment tous les textes que nous venons de citer, la seule mention du mot « érotisme » ou « érotique » gêne Mandiargues. Ce n'est pas parce qu'il est trop pudique qu'il réagit de cette façon. C'était l'usage fréquent de ce terme et le fait que ce soit un terme à la mode qui l'ennuyait. La vulgarisation du sujet dans les médias, le foisonnement des romans roses de qualité médiocre lui semblaient incarner la victoire du « libéralisme tyrannique ». Si tout contribuait à

¹²³ Parmi les périodes évoquées, la première et la deuxième solitude (1959-1966 la séparation avec sa femme Bona Tibertelli de Pisis) réapparaissent souvent. La période des années 1930 à Paris, l'engagement de certains surréalistes dans la politique et les années dramatiques de la Seconde Guerre mondiale passées à Monaco, trouveront l'écho d'une certaine implication politique émotionnelle (par exemple dans *La Marge*).

l'affirmation de la place capitale de l'érotisme dans la culture, l'éclat des réflecteurs éblouissait l'éros noir et, aux yeux de Mandiargues, risquait de le priver de son charme. On pourrait proposer cette hypothèse pour expliquer pourquoi il défendait la censure. Pour lui, l'érotisme était élitaire, dangereux et exceptionnel ; la censure était donc indispensable de la même façon que chez Bataille la transgression nécessitait un interdit. On pourrait sans doute expliquer ainsi les raisons pour lesquelles Mandiargues mentionne, dans le contexte de la littérature érotique, les auteurs qui « osent » : Bataille, Réage, Sade, Apollinaire ou Klossowski. L'admiration n'est jamais totale et son appréciation se base souvent sur un ou plusieurs éléments précis. L'influence majeure de ses lectures n'est pas le contenu érotique mais la façon de le présenter. À l'exemple de Bataille, l'érotisme côtoie la mort, de même que le désir va de pair avec l'effroi, le plaisir avec l'angoisse. Sur le plan littéraire, les personnages de Mandiargues ne meurent jamais de leur belle mort ; l'écrivain préfère des tournants violents, des accidents, des suicides ou des meurtres. Cette tendance ne vise pas à exploiter le vieux couple freudien d'Éros et Thanatos, mais, à l'instar de Réage, il veut accéder à une autre dimension, celle de l'inconscient et du rêve. L'évocation du roman de Pauline Réage nous laisse croire que Mandiargues y voyait un certain modèle d'érotisme qui était celui qu'il estimait le plus : esthétique, tragique, mais également lyrique.

Mandiargues porte beaucoup d'attention au temps. Les actions des personnages se répètent mais les conditions changent. C'est pourquoi pour présenter des métamorphoses et des déguisements, Mandiargues s'appuiera sur le développement non-linéaire du temps à travers les rétrospectives et les anticipations. Le talent de l'écrivain réside dans le jeu constant entre les conventions, les dimensions et entre l'espace et le temps de la narration. Mandiargues préfère le terme de « sexe » qu'il utilise comme synonyme d'érotisme. Si sa conception change dans le temps, c'est toujours la description du sexe sans péché, sans remords et sans masque blasphématoire. Le sexe qu'il appelle « illuminé » et « illuminateur » et qu'il considère « un instrument de recherche », « un outil d'approfondissement » ou bien, pour reprendre ses mots, « une illumination passionnée ». Mandiargues présentait qu'à l'époque pendant laquelle il écrivait « Un puissant moteur de la littérature » (1969), le sexe était

déjà sur la voie de l'épanouissement complet et rendait ainsi l'érotisme beaucoup plus difficile à décrire sans tomber dans la banalité et dans la médiocrité. La prévisibilité et la superficialité de l'érotisme dans la littérature risquaient de produire l'ennui chez le lecteur. C'est pourquoi Mandiargues, conscient du défi, n'ira pas aussi loin que Bataille ou que Sade, mais cherchera à garder dans sa conception de l'érotisme des éléments qui à son avis sont injustement opposés : la poésie et la prose, le rêve et la réalité, l'élégance classique et l'expérimentation formelle, la nostalgie romantique des thèmes et un penchant pour la modernité, la peinture et la photographie, le lugubre et le sensuel.

Ses déclarations sur l'érotisme tournent autour de sa conception de la littérature et reprennent le principe de l'incertitude qui lui était très cher. Mandiargues souligne dans plusieurs entretiens qu'il n'aime pas les prises de positions absolues. Ainsi, beaucoup de catégories qu'il évoque se trouvent dans une position ambiguë, à commencer par le rôle de la femme qu'il défend d'une part mais qu'il traite comme objet par ailleurs dans ses livres : « Je crois que dans la vie il n'y a qu'un objet qui me fascine [...] c'est la femme. Dans mes pensées, dans ma vie, et aussi dans ce que j'écris, finalement, tout tourne autour d'elle »¹²⁴. Si on voulait allier ce choix à une influence artistique majeure, ce serait surtout le surréalisme que l'on devrait mentionner. Tantôt réelle, tantôt imaginée, une héroïne mandiarguienne est presque toujours un élément dynamisant le récit et un pont symbolique entre le réel et le rêve érotique¹²⁵. Cependant Mandiargues voudrait dépasser la notion du sexe et mettre en question le caractère univoque des personnages en présentant la masculinisation de la femme et la dévirilisation de l'homme. Mandiargues décrit des femmes d'action qui auront souvent les traits des héroïnes de ses lectures ou des femmes de sa vie. Tout y est mélangé et c'est dans cette mitoyenneté que réside l'originalité prétendue de sa représentation de l'érotisme.

En ce qui concerne un lien supposé entre sa personnalité et sa production littéraire, nous pouvons constater qu'il est assez évident à travers les textes mentionnés dans sa recherche éclectique de la beauté. D'un côté, il s'agit d'un

¹²⁴ APM dans Allain Jouffroy, « Entretien : Mandiargues, celui qui a fait peut aux jurys », *L'Express*, n° 651, 6 décembre 1963, p. 43-44.

¹²⁵ Cf. Diane Joy Charney, « Woman as Mediatrix in the Prose Works of André Pieyre de Mandiargues », thèse de doctorat, Duke University, 1976.

plaisir de lecture et de l'autre, d'un plaisir érotique purement esthétique. À l'instar de la musique de jazz consistant, *grosso modo*, à interpréter des pièces connues d'une manière nouvelle, Mandiargues préfère l'improvisation et le rythme syncopé à la ligne traditionnelle. Lecteur fervent, il puise dans l'œuvre symboliste de Gide pour s'inspirer de la beauté de la langue française, remarquable dans le domaine de la sensualité. Il se plaît à combiner des procédés propres aux rêves, des souvenirs de ses multiples voyages, des œuvres d'art et des petits objets symboliques afin de créer des images insolites. Afin d'être total, le résultat doit émouvoir tous les sens.

Pour revenir au premier texte perdu de Mandiargues, nous pouvons constater une continuité du thème de la chair et du diable présente tout au long de sa carrière. Ainsi avons-nous choisi d'utiliser l'oxymore « illumination noire » pour qualifier son idée d'érotisme.

Interlude GOMBROWICZ VU PAR MANDIARGUES

L'année 1967 a été en quelque sorte l'année d'André Pieyre de Mandiargues et de Witold Gombrowicz. Le premier a reçu le prix Goncourt pour son roman *La Marge*, le second le Prix international de littérature pour *Cosmos*. Cette année les deux écrivains habitaient en France, leurs œuvres avaient été publiées en français mais également dans d'autres langues. Leur rencontre n'aurait pas été impossible. Konstanty Jeleński, un imprésario s'occupant de l'œuvre Gombrowicz en Europe, était en même temps le partenaire de Léonor Fini, le premier amour de Mandiargues. Malgré les recherches biographiques, nous n'avons pas trouvé de traces d'une telle rencontre. Cependant nous avons trouvé dans les archives d'André Pieyre de Mandiargues à l'IMEC le manuscrit de son article sur Gombrowicz, intitulé « Gombrowicz nous semble l'un des plus purs réfractaires de notre époque »¹. L'article a été rédigé pour le neuvième numéro du *Magazine Littéraire* de 1967 consacré à la littérature populaire.

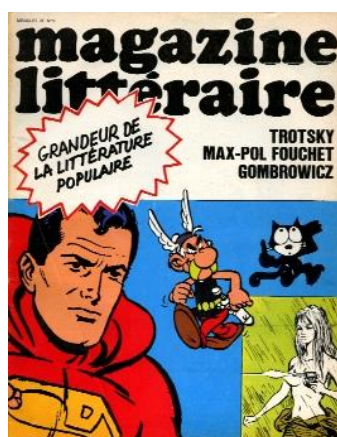


Fig. 5 La couverture du *Magazine littéraire* 1967

¹ Fonds André Pieyre de Mandiargues, IMEC, Côte PDM 18.48. Le dossier contient l'article dactylographié, écrit sur deux feuilles de couleur jaune et une feuille de couleur verte. Il y a même un numéro de page, le numéro « 10 ». Nous n'avons pas réussi à déterminer la source de l'extrait du texte de la feuille séparée. C'est probablement la partie d'un autre article consacré à Gombrowicz ou à un autre écrivain. Voici l'extrait : « Entrevoir sa lascivité dans un climat charmant et paisible, qui nous fait penser que cet homme à l'aspect un peu lourd n'était pas moins bon qu'il n'était sensuel. Ce qui me paraît une raison suffisante pour aimer d'amitié sa personne autant que nous aimons d'admiration son œuvre ».

Le texte de Mandiargues est très court. Avec un air quelque peu ironique par rapport à la tradition occidentale (« dans nos vieux pays »), Mandiargues exprime sa lassitude par rapport à la subversion des artistes et des écrivains, devenue désormais une mode. Cependant, il garde « une admiration vraiment passionnée » pour Witold Gombrowicz. Mandiargues en fait l'éloge pour son « non-conformisme » et pour le « feu rageur que [son] œuvre transporte à contre-courant de la morale reconnue et de la mode culturelle ». Il faut préciser de quel Gombrowicz il parlait en 1967. Il le présente en tant que polonais, auteur de deux romans (*Ferdydurke* et *La Pornographie*²) et de deux pièces de théâtre (*Mariage* et *Yvonne, Princesse de Bourgogne*) traduits en français. Mandiargues applaudit la reconnaissance méritée de Gombrowicz par la critique littéraire l'année où il reçut le Prix international des éditeurs.

Dans la suite de l'article, Mandiargues compare le génie de Gombrowicz à celui de Jorge Luis Borges³. Cette comparaison peu attendue relève, selon Mandiargues, du goût partagé tant par l'écrivain argentin que par l'écrivain polonais pour l'artifice littéraire. C'est d'ailleurs un trait qui rapproche ces écrivains de Baudelaire, maître de la juxtaposition du naturel et de l'artificiel⁴, toujours d'après Mandiargues. L'artifice ne revêt pas le sens péjoratif qu'il peut avoir d'ordinaire, il est considéré comme le signe de la culture humaine ; l'artifice est autrement dit « la forme » de Gombrowicz. Il s'agit probablement d'une référence à la préface du *Mariage* dans lequel l'écrivain polonais explique le sens de l'artifice associé au naturel⁵. La référence à Baudelaire est signifiante pour

² Mandiargues a probablement lu *La Pornographie* l'année de sa parution en français chez Julliard en 1962. C'est André Breton qui le lui a conseillé dans une lettre écrite à ce propos. Dans une lettre à Jean Paulhan, Mandiargues relate ainsi cette situation insolite : « De Breton, je viens de recevoir une lettre (ce n'est pas souvent). Il a les mêmes lectures que nous et s'émerveille de *La Pornographie* (que je n'ai pas encore lu) [...] ». *André Pieyre de Mandiargues / Jean Paulhan : Correspondance 1947-1968*, Paris, Gallimard, « NRF », 2009, p. 282.

³ Malgré les goûts littéraires différents, Gombrowicz reconnaissait le génie de Borges. Il appréciait surtout sa nouvelle « La Mort et la boussole » du recueil *Fictions*.

⁴ En ce qui concerne le thème de l'artifice chez Baudelaire, Mandiargues y revient dans un autre essai écrit un an plus tard, où il cite également Villiers de L'Isle-Adam : « Dès qu'il est question de nature et d'artifice, la pensée se tourne vers Baudelaire, dont l'œuvre entière est partagée entre ces deux pôles. L'automate, à bien des points de vue, me semble tenir au mode baudelairien ». Cf. APM, « Rouage de l'automate », *Troisième belvédère*, Paris, Gallimard, 1971, p. 163-165.

⁵ « Tous ces êtres ne s'expriment pas de façon directe ; ils sont toujours artificiels ; ils jouent. Aussi la pièce est-elle une ronde de masque, de gestes, de mines, de cris... Elle doit être jouée "artificiellement", mais sans que cet artifice perde jamais contact avec le ton humain normal que

Mandiargues car l'érotisme baudelairien (de même que celui d'André Breton) équivaut à une sensibilité poétique et à « un certain érotisme éloigné de la chair »⁶. Il est vrai que chez ces deux écrivains, de même que chez Gombrowicz, la charge sensuelle et la poétisation n'aboutissent pas à la description du coït. De plus, d'après Mandiargues, le mérite de Gombrowicz consiste à ne pas s'enfermer dans une pose de dandy mais à assumer l'attitude d'un intellectuel dans tout ce qu'il fait. Cette manière d'agir lui rappelle Auguste Villiers de l'Isle-Adam, l'auteur des contes. Peut-être est-ce une allusion à la reconnaissance tardive de l'œuvre de ce dernier qui lui fait penser également au cas de Gombrowicz (qui avait 63 ans en 1967). La parenté avec Villiers de l'Isle-Adam se perçoit également dans l'usage de l'ironie, de l'humour noir, du roman noir, de la critique sociale et des éléments symboliques. L'auteur des *Contes Cruels* avait recours aux différents genres dans ses textes (comme Edgar Allan Poe) ce qui ne pouvait pas déplaire à Gombrowicz. Sans doute Mandiargues s'est-il inspiré de *L'Anthologie de l'humour noir* d'André Breton où figurent Villiers de l'Isle-Adam, Edgar Allan Poe et Charles Baudelaire entre autres. Bien évidemment, ce n'est qu'un rapprochement proposé par Mandiargues pour un article de presse, mais nous pourrions retrouver plusieurs de ces éléments dans la prose de Gombrowicz.

La critique de Mandiargues ne semble pas aborder directement le contenu de chacun de quatre livres mentionnés. Il ne s'agit pas non plus de décrire son style ou la thématique de ses œuvres. On n'y trouve pas de références aux thèmes les plus discutés par la critique : la forme, l'exil ou l'immatunité. Il y a cependant une appréciation ou mieux une catégorisation de l'auteur parmi « les plus purs réfractaires de notre époque ». Mandiargues admire donc la démarche de Gombrowicz. En effet, si l'on cherche à joindre le non-conformisme, la rage, le contre-courant de la morale et de la mode culturelle, nous nous approchons des postulats des avant-gardes littéraires. Tant Mandiargues que Gombrowicz ont connu les manifestes des futuristes et des surréalistes et tous les deux avaient des avis plutôt favorables. Il suffit de rappeler la violence, le culte du nouveau, de la jeunesse chez les futuristes, de même que la critique de l'« académisme » ou de

l'on perçoit dans le texte », Witold Gombrowicz, préface au *Mariage* dans *Théâtre*, trad. K. A. Jelenski, Geneviève Serreau, Koukou Chanska, Georges Sédir, Paris, Julliard, « Les Lettres Nouvelles », 1965, p. 87.

⁶ APM, *Le Désordre de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 123.

l'« industrie du scandale » que l'on pourrait attribuer aux surréalistes. On pourrait même constater que Mandiargues tend à remarquer chez Gombrowicz ses propres goûts littéraires de jeunesse :

Plutôt que l'amour de la poésie, c'est un souci d'« avant-garde » qui d'abord avait orienté mon intérêt vers le *surréalisme*, comme vers le *futurisme italien* avec lequel je fis connaissance à la même époque, mais je m'aperçus bien vite que le surréalisme était tout autre chose et beaucoup plus qu'un mouvement littéraire ou artistique, et j'y trouvai la nourriture convenable pour me soutenir dans la transformation et dans la libération spirituelle auxquelles je m'efforçais alors⁷.

Ce qui fascine Mandiargues est le rapport de l'écrivain à son œuvre. Mandiargues, tout comme Gombrowicz, a toujours voulu garder de la distance par rapport à un courant ou à une école littéraire. C'est pourquoi il nous semble légitime de dire que les deux écrivains ont une attitude semblable.

Nous voudrions par la suite analyser la conception de l'érotisme dans les essais critiques de Witold Gombrowicz afin de voir par quel côté l'écrivain polonais se montre réfractaire à l'érotisme de son époque et comment il explique sa fonction dans la littérature et la culture. Si Gombrowicz n'a pas écrit un article sur Mandiargues, nous savons que la littérature française ne lui était pas indifférente.

ANNEXE IV

Fonds André Pieyre de Mandiargues, IMEC, Côte PDM 18.48 le texte du manuscrit, le souligné original :

André Pieyre de Mandiargues :

« Gombrowicz nous semble l'un des plus purs réfractaires de notre époque »

« Aujourd'hui, dans nos vieux pays au moins, il est admis communément que l'art et que la littérature ont le droit et même le devoir de prendre une attitude subversive. De là sont venus, je pense, un certain académisme et une certaine industrie du scandale qui commence à lasser bon nombre d'entre nous. Cependant, nous ne cesserons jamais de regarder avec une admiration

⁷ Fonds André Pieyre de Mandiargues, « La découverte du surréalisme », PDM 18.25, IMEC. C'est nous qui soulignons.

vraiment passionnée vers les esprits rares qui sont définis, en quelque sorte, par leur non-conformisme et par le feu rageur que leur œuvre transporte à contre-courant de la morale reconnue et de la mode culturelle. Parmi ceux-là, l'auteur de *Ferdydurke* et de la *Pornographie*, du *Mariage* et d'*Yvonne, Princesse de Bourgogne*, le Polonais Witold Gombrowicz, nous semble l'un des plus purs réfractaires de notre époque, et nous avons eu une grande bonne surprise en voyant rendre justice enfin à son curieux génie.

« Tel génie, comme celui de Jorge Luis Borges, est marqué par la tyrannie de l'artifice (qui ne règne que sur l'une des deux faces de celui de Baudelaire). Dans cette soumission totale de la littérature à l'artificiel, il nous plaît de voir un dépassement du simple dandysme et comme un effort héroïque pour libérer l'esprit des platitudes qui lui sont imposées par la terre des hommes. Gombrowicz a pris difficile d'être un intellectuel supérieurement et de se refuser à tout autre rôle ou à tout autre emploi. Il est de la famille de Villiers de l'Isle-Adam. Louange à notre temps, malgré tout, puisque sa voix a trouvé un auditoire et renvoie des échos dans un vaste univers tandis que celle de l'auteur de *l'Ève Future* ne s'était fait entendre que dans un petit cénacle ».

Page 10

« Entrevoir sa lascivité dans un climat charmant et paisible, qui nous fait penser que cet homme à l'aspect un peu lourd n'était pas moins bon qu'il n'était sensuel. Ce qui me paraît une raison suffisante pour aimer d'amitié sa personne autant que nous aimons d'admiration son œuvre ».

II L'érotisme tragi-comique de Gombrowicz

L'œuvre critique de Witold Gombrowicz de même que celle d'André Pieyre de Mandiargues est d'une taille considérable. L'écrivain expose son intérêt pour la littérature, ses observations philosophiques, sociologiques et anthropologiques sur des pages de journaux, dans des revues ou dans des entretiens. L'érotisme était l'un des thèmes auxquels il consacrait le plus de place¹. Il faut remarquer également l'approche comparatiste de l'écrivain polonais dans sa manière d'aborder un sujet donné en soulignant les différences nationales, culturelles ou historiques. C'est pourquoi il introduit fréquemment des références non seulement de la Pologne, mais surtout de la France et de l'Argentine où il a vécu pendant presque vingt-quatre ans. Gombrowicz s'intéresse à l'érotisme depuis ses premiers articles écrits pour la presse polonaise dans les années 1930 jusqu'à ses derniers entretiens. Nous essayerons d'étudier sa façon de décrire l'érotisme, de même que nous l'avons fait pour André Pieyre de Mandiargues, à partir d'un choix de textes provenant de différentes périodes de son activité littéraire. Nous commencerons par la presse polonaise afin de montrer une certaine mode dont jouissaient à l'époque les romans polonais et étrangers concernant la thématique sexuelle. Gombrowicz mettait en évidence le modèle de l'érotisme littéraire français et son inadéquation à la réalité artistique polonaise. Dans un deuxième temps nous examinerons les textes inédits de Witold Gombrowicz, que l'auteur publiait sous pseudonyme et en espagnol dans la presse argentine et que nous avons pu repérer lors de notre recherche. Leur caractère journalistique et pseudoscientifique s'inscrit dans l'ambiance des années 1940 en Argentine marquée par l'influence du modèle culturel américain d'après-guerre. Nous tenterons de trouver dans ces articles (surtout dans le cycle *Notre drame érotique*) les composantes de la conception de l'érotisme gombrowiczien : le culte

¹ Après la lecture de son journal intime *Kronos* récemment publié en Pologne en 2013, nous ne pouvons que confirmer que l'intérêt artistique allait de pair avec l'intérêt privé. Gombrowicz dans ses notes personnelles divise sa vie en quatre catégories : la santé, l'argent, la littérature et la vie érotique (*erotyka* en polonais). *Kronos* devient en même temps son œuvre autobiographique la plus érotique de par la quantité de détails sur sa vie intime.

de la modernité, de la jeunesse et de la beauté physique. Ensuite, nous voudrions montrer la continuité du thème de l'érotisme dans la partie d'autocréation de Gombrowicz-écrivain. La réécriture des sujets abordés plus tôt sert à forger l'image de l'écrivain fasciné par l'érotisme. En comparant le contenu des essais des années 1950, nous chercherons à montrer la persistance, voire un retour des problématiques. Enfin, nous voudrions confronter les textes recueillis avec un article consacré uniquement à l'érotisme dans lequel Gombrowicz résume ses postulats. Comme pour André Pieyre de Mandiargues, nous adoptons une approche comparatiste afin de vérifier l'évolution ou la persistance des motifs de l'érotisme.

II.1 Un érotisme difficilement traduisible

Dans une critique du roman *Les Jeunes Filles* d'Henry de Montherlant, Gombrowicz aborde le thème de l'érotisme dans la littérature. Alors qu'il réfléchit à l'intérêt ou à l'ennui que peut causer la lecture de tel ou tel livre, l'écrivain polonais déplore l'usage impropre de l'érotisme et s'aperçoit que :

voyant que le livre traite des problèmes du sexe, on se pose aussitôt une autre question, et capitale : retient-il notre sympathie dans son aspect érotique ? Un sujet de cette portée n'est-il point, dans la bouche de l'auteur, devenu scabreux, déplaisant, repoussant et, pour tout dire, dégoûtant, comme cela se produit, de plus en plus souvent hélas, ces temps derniers ?²

En effet, Montherlant ne semble pas réussir à accomplir la tâche qu'il se propose du point de vue érotique, tout comme une certaine littérature polonaise (par exemple « l'érotisme bon marché » dans *Iwonka* de Juliusz German). Selon Gombrowicz « Seul un créateur franchement mesquin sait faire voir les côtés bon marché de l'érotisme ; l'Éros sérieux, lui, suscitera toujours le jeu douloureux des antinomies, car la vie n'est pas une partie de ciné avec Ramon Novarro³ à la

² Witold Gombrowicz, « Henry de Montherlant : *Les Jeunes Filles* » dans *Varia I*, Paris, Christian Bourgois, 1995, p. 26. L'article a été écrit en 1937. Nous le confrontons avec l'original polonais, Witold Gombrowicz, *Varia I : czytelnicy i krytycy*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.

³ Ramón Novarro (1899-1968), acteur mexicain, était la vedette du cinéma muet et un *sex-symbol* masculin comparable à celui de Rudolph Valentino.

clef »⁴. Il opte pour une sensualité élaborée, c'est pourquoi dans la suite de sa critique il remarque que l'érotisme influence la lecture d'une manière considérable et que, en cas d'échec, il peut la rendre insupportable :

Cependant, au cœur même de la grande littérature – fût-elle des plus lugubres et perverses – on découvre toujours l'élément d'attraction qui fascine le lecteur jusqu'à l'envoûtement. Quelque soient les obscénités dont grouillent les livres d'un Rabelais, nous refermons son *Pantagruel* en disant : « Ah, quel homme merveilleux ! » De même qu'en dehors de toute subtilité morale, nous demandons à l'écrivain un brin de simple honnêteté qui nous permette de le définir simplement en disant : « Voilà un homme honnête », de même restons-nous sourds et imperméables à toutes ces sensations et révélations érotico-psychologiques du moment que nous sentons que son érotisme particulier n'est pas – comment dire ? – agréable ou du moins supportable⁵.

La citation de Rabelais en tant qu'exemple de réussite littéraire révèle le goût de Gombrowicz pour l'excès mais également pour le style. L'érotisme seul ne peut garantir la qualité de l'œuvre littéraire, il faut que le livre présente une valeur en soi et que l'usage de la sensualité (même perverse et obscène) soit justifié. Le problème de son introduction dans la littérature semble être une question culturelle. Selon Gombrowicz :

L'Éros français d'aujourd'hui nous convient moins que l'érotisme anglo-saxon ou allemand. Nous préférons en vérité les naïfs Anglais et les Germains sentimentaux à ce genre d'esprit petit-bourgeois panaché de brutalité⁶.

Il constate que les héros des romans français pleurent trop et n'arrivent pas à émouvoir un lecteur qui ne soit pas Français. Gombrowicz se place contre le courant principal de la critique polonaise, francophile dans sa majorité. Il continue son attaque en soulignant l'aspect intraduisible du livre du point de vue linguistique ; la lecture d'un texte érotique français devient moins prenante pour un lecteur polonais à cause de sa traduction. Comme le constate Gombrowicz :

[...] le langage amoureux des Français est parfaitement intraduisible en polonais. Leur « vous », – ce pronom à demi officiel – aussi bien que leur cajoleur « mon petit » que l'on accole au prénom ou, pire encore, au nom de famille de l'homme, ou, pour ne pas en citer davantage, le mot farceur de « cochon », tous ces termes une fois mis en polonais changent de valeur et les hiatus menus mais irritants qui en résultent, démontrent à quel

⁴ Witold Gombrowicz, « Henry de Montherlant : *Les Jeunes Filles* », *op. cit.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*

point une traduction – fût-elle aussi excellente que celle de M. Rogowicz – modifie le climat des scènes d’amour entre Français⁷.

Mise à part la provocation de l’écrivain, Gombrowicz aborde ici un thème particulièrement intéressant du point de vue de la comparaison de termes érotiques. En effet, « petit » en polonais (*mały*) peut signifier « le membre viril », par contre la traduction de « cochon » (*świnia*) plus qu’à la pornographie renvoie à la saleté prétendue de l’animal : les deux exemples provoquent donc plutôt le rire. La critique sévère du roman de Montherlant (le titre original de l’article en polonais était *Drażniący Don Juan*, « Le Don Juan irritant ») est en quelque sorte une critique à la manière trop subtile et délicate de présenter l’érotisme que Gombrowicz juge typiquement française. Elle est à son avis gênante, désagréable et repoussante, surtout à cause de l’exclusivité du thème érotique qui devient le seul objet du livre. Il souligne néanmoins que même au sein de la littérature française, il y a des exceptions.

Une lecture attentive de cette critique nous permet d’imaginer ce que Mandiargues percevait de réfractaire chez Gombrowicz. Sa plume n’épargne pas un auteur reconnu, Montherlant étant considéré un modèle de la littérature à l’époque. Cependant, sa critique de la littérature française, ne serait-elle pas en réalité la critique de l’attitude admirative de certains intellectuels polonais envers les nouveautés littéraires venues d’Occident, surtout en matière d’érotisme⁸ ? Nous estimons que oui. C’est pourquoi, il nous est difficile de croire que toute la littérature française ait été condamnée par l’écrivain polonais⁹. Comme nous l’avons noté précédemment, l’intérêt pour la sexualité a été bien accueilli en Pologne depuis le début du siècle et surtout après la Grande Guerre. Gombrowicz remarque cette tendance chez les écrivains polonais, par exemple dans *Kobiety na drodze* (*Les Femmes sur la route*) de Boguslaw Kuczynski (un roman sur la vie

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ Rappelons qu’à l’époque le mot polonais *erotyzm* avait un sens strictement littéraire.

⁹ Dans l’entretien réalisé par Michel Polac en 1969, Gombrowicz rejette d’une manière provocatrice presque tout le patrimoine littéraire français en n’épargnant que François Rabelais (« il était pour moi une énorme découverte »), Michel Montaigne (« il m’a donné la faculté de résister à la culture ») et Jean Genet (« il a inventé la beauté inférieure »). Cf. « Gombrowicz », Bibliothèque de Poche, production Michel Polac, réalisation Michel Polac, Michel Vianey, Dominique de Roux, diffusé en octobre 1969, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I08219055>.

des prostituées) ou bien *Upały (Les Canicules)*¹⁰ de Roman Tuszowski (une histoire d'amour entre un propriétaire terrien et une jeune fille de campagne). Gombrowicz souligne une particularité dans la présentation du culte de la jeunesse campagnarde et surtout dans le personnage de la jeune fille, un motif qui est fréquent dans ses textes¹¹.

L'érotisme a été l'un des motifs récurrents dans les essais de Gombrowicz parus dans les articles de presse polonaise. Après son voyage en Argentine, bien qu'il avait des problèmes de langue (il ne parlait pas espagnol au début), il n'a pas tardé à continuer son travail d'essayiste et de critique dans les revues argentines, parfois en examinant les sujets éloignés de son domaine primordial, la littérature. Quoiqu'il en soit, l'écrivain polonais a su s'adapter à la nouvelle réalité et même en tirer des bénéfices pour quelques remarques culturelles¹².

II.2 Les faits divers érotiques dans les textes argentins

Avant de passer à l'analyse des textes argentins, nous trouvons opportun de rappeler brièvement comment Witold Gombrowicz s'est retrouvé en Argentine. Vers 16 heures, un bel jour d'été polonais, au port de Gdynia, le 29 juillet 1939, l'écrivain polonais s'embarque sur le transatlantique *Chrobry* avec destination Buenos Aires. C'est le départ définitif, il ne retournera plus jamais à son pays natal. Après un long périple, le bateau largue les amarres dans le port de Buenos Aires le 20 août. En pressentant le début de la Seconde Guerre mondiale, Gombrowicz hésite sur son retour, mais finalement, le 25 août, au tout dernier moment, il descend du bord du *Chrobry* ; il restera en terre argentine pendant presque vingt-quatre ans. Vu que jusqu'à présent il n'existe pas de biographie

¹⁰ Dans ce roman, le personnage principal s'appelle Waclaw, justement comme le personnage de *La Pornographie* de Gombrowicz dans la version polonaise. Dans la traduction française, le nom de Waclaw a été remplacé par celui d'Albert.

¹¹ Gombrowicz a été lui-même sensible à ce personnage et il ne l'a pas omis dans ses œuvres. Rappelons seulement : Zosia, Yvonne, Henia, Albertine. Cf. Joanna Krajewska, « Figura dziewczyny w *Iwonie*, *księżniczce Burgunda*, *Ferdydurke* i *Operetce* W. Gombrowicza (Czyli wokół erotyzmu jako metafory istnienia ludzkiego), *Preteksty*, n° 5, juin 2004, p. 31-47.

¹² Bien qu'il fut très modeste, Gombrowicz se considérait un bon critique. Dans ses lettres à Jan Nowak Jeziorański, le directeur de la radio Free Europe, il lui proposait des formes de collaboration à distance. Parmi de nombreuses activités, il avoue que c'est à la critique qu'il voudrait principalement se consacrer. Cf. « Witold Gombrowicz : Listy do Jana Nowaka-Jeziorańskiego », *Odra*, Wrocław (Pologne), n° 7-8, juillet-août 2013, p. 30-40.

complète de Gombrowicz, on ne sait que très peu sur ses premières années en Argentine. Les recherches menées par des chercheurs – surtout le travail de Rita Gombrowicz, Rajmund Kalicki, Juan Carlos Gómez, Pau Freixa Terradas et Klementyna Suchanow¹³ – ont permis de rassembler des bribes de son séjour et de reconstruire au fur et à mesure le réseau de ses connaissances du début des années 1940. Il n'aurait pas été possible de trouver les premiers textes de Gombrowicz publiés en Argentine sans les entretiens avec ses premiers amis de Buenos Aires qui l'aidaient souvent à traduire ses manuscrits, qu'il écrivait en polonais, en français ou en espagnol. Il ne faut pas oublier non plus les références à ses premières amitiés que Gombrowicz notait dans son journal intime *Kronos* ; par exemple, le mois d'octobre 1939 il écrit « Stempowski me présente à Gálvez. Celui-ci ensuite me présente aux Capdevila. Chinchina s'occupe de moi »¹⁴. C'est grâce à la protection de ces écrivains argentins, célèbres à l'époque, que Gombrowicz peut travailler dans quelques revues de Buenos Aires¹⁵.

Ses premiers textes en Argentine ont été publiés sous le pseudonyme d'Alexandro Ianka dans la revue *Aquí Está*. Dans l'état actuel des recherches, il n'y aurait que douze articles datant de la période du 27 juin 1940 au 19 juin 1941. C'étaient les écrivains argentins Roger Pla ou Carlos Mastronardi¹⁶ (les deux parlaient français) qui corrigeaient ses textes¹⁷.

¹³ Voir la bibliographie, corpus critique « Witold Gombrowicz ».

¹⁴ Witold Gombrowicz, *Kronos*, Krakow, Wydawnictwo Literackie, 2013.

¹⁵ Jusqu'à présent, la toute première publication du texte narratif écrit par Gombrowicz dans la presse argentine est son conte « Un romance en Venecia » (« Une romance à Venise »), publié dans la revue *El Hogar* le 10 janvier 1941. *El Hogar* était une revue d'intérêt général fondée en 1904 par la maison d'édition Haynes créée le même an par Don Alberto M. Haynes. La Editorial Haynes était l'une des maisons d'édition les plus importantes pendant plusieurs décennies, du début du XX^e siècle jusqu'aux années 1960. Elle publiait des revues comme *El Hogar*, *Mundo Deportivo*, *Mundo Argentino*, *Mundo Agrario*, *Mundo Infantil*, le journal *El Mundo* et même la radio *El Mundo* pour laquelle Virgilio Piñera a réalisé un entretien avec Gombrowicz en 1947. *El Hogar* prétendait être une revue destinée à un large public, celui des familles de la classe moyenne argentine. Au début, il était difficile de gagner les lecteurs ; la revue s'appelait *El Consejero del Hogar*. Plus tard, la revue a décidé de cibler davantage un public féminin et de flatter la vanité de la haute société en consacrant plusieurs pages aux photoreportages de fêtes de noces, de voyages, de vêtements et d'endroits pour passer des vacances d'été. Ainsi, après avoir raccourci le nom à *El Hogar* et en introduisant l'usage de la trichromie pour les photos, la revue a atteint le numéro de ventes le plus important dans tout le pays et est devenue la revue de référence de la culture argentine. C'est pourquoi on ne peut pas s'étonner de voir sur ses pages des textes de Jorge Luis Borges, Manuel Gálvez, Arturo Capdevila et Roberto Arlt.

¹⁶ Cf. Kacper Nowacki et Claudia Rosa, « Gombrowicz encuentra a Mastronardi », *Actes du premier colloque international Witold Gombrowicz*, Buenos Aires, 2014 (à paraître).

¹⁷ Rita Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie*, Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 2004, p. 44.



Fig. 6 La couverture de la revue *Aquí está* du 20 juin 1940



Fig. 7 Le premier article de Gombrowicz « El salón de madame Auberon », *Aquí Está* du 27 juin 1940, p. 62

Aquí está était une revue de grande diffusion destinée à la classe moyenne. On pourrait la comparer à des magazines de beauté et de mode d'aujourd'hui comme *Cosmopolitan* ou *Elle*. À l'époque, la grande nouveauté de ces revues était l'usage des photos de grand format qui remplissaient les pages. La plupart des articles étaient des curiosités et des faits divers sur la vie des vedettes argentines, mais il y avait également des articles publiés par des écrivains connus de l'époque tels que Manuel Gálvez et Arturo Capdevila. En feuilletant la revue, on perçoit tout de suite l'ambiance des années quarante et le culte de la beauté du corps et de la jeunesse. Les modèles de type *pin-up* comme Marilyn Monroe dominaient l'imaginaire féminin.



Fig. 8 « Gracia, Juventud y Belleza » (« La Grâce, la Jeunesse et la Beauté ») dans *Aquí Está*

Les douze articles de Gombrowicz peuvent être divisés par thèmes. Le premier concerne les fameux salons de trois aristocrates françaises du XIX^e siècle, Madame Lydie Aubernon, la princesse Mathilde Bonaparte¹⁸ et la comtesse de Loynes, Marie-Anne De Tourbey. Gombrowicz ridiculise l'institution du salon – point de rencontre des écrivains de l'époque – comme étant typique de la culture française. Le deuxième cycle thématique concerne les curiosités de l'aristocratie

¹⁸ Les deux personnages historiques bien connus et appréciés par Marcel Proust. La première est devenue le modèle pour le personnage de Sidonie Verdurin, la deuxième réapparaît dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. En effet, ce deuxième article ressemble par sa forme à l'article que Proust lui-même a écrit sous le pseudonyme de « Dominique » intitulé « Un Salon historique, le salon de S.A.I. la princesse Mathilde », Cf. *Le Figaro*, 25 février 1903, p. 3.

polonaise. Gombrowicz raconte les histoires amoureuses d'Adam Czartoryski et de la tsarine russe Élisabeth, la beauté incomparable de Sophie Potocka (courtisane polonaise du sultan turc) et la correspondance érotique entre le roi Jean Sobieski et son épouse française. Le troisième cycle concerne les épisodes de la cour française au temps de Louis XIV, la princesse Liselotte, les nièces du cardinal Mazarin et la vie de Jean-Baptiste Lully ou de Madame du Deffond. On peut supposer que le but de ces articles était la mise en évidence de deux stéréotypes importants de la culture française : le salon littéraire et la Cour¹⁹. Il y a une composante érotique des histoires racontées, ce sont surtout les histoires galantes entre les représentants de la classe privilégiée. C'est ainsi que Gombrowicz pose un regard ironique sur la culture et la littérature française.

II.2.1 Le drame érotique des deux sexes

Le deuxième grand moment de l'activité journalistique de Gombrowicz a été le cycle d'articles intitulé *Nuestro drama erótico (Notre drame érotique)*²⁰ publié dans la revue *Viva cien años* dans les années 1944-1945. On pourrait dire qu'il s'agit d'une collaboration tout à fait insolite, étant donné le profil médical de la revue. *Viva cien años* (« Vivez cent ans ») a été le premier magazine de santé en Amérique du Sud fondé dans les années 1930 et qui bénéficiait d'un appui des institutions nationales sanitaires. Une série d'articles signés « Jorge Alejandro » apparaissait dans le sommaire au milieu de noms de docteurs et de professeurs de médecine. Il est d'autant plus étonnant de voir la taille de l'entreprise de Gombrowicz : chaque article compte deux ou trois pages et est accompagné d'illustrations. On présente l'auteur comme un spécialiste en la matière (en tant que sexologue) qui garantit un point de vue objectif et scientifique. Les huit

¹⁹ Le stéréotype culturel de la France comme symbole de la civilisation tombée ensuite dans la décadence est l'image la plus connue globalement. Cf. « French » dans *Imagology : The cultural construction and literary representation of national characters*, éd. Manfred Beller et Joep Leerssen, New York, Rodopi, 2007, p. 154-158. De même, en polonais, la phraséologie regarde la France à travers les stéréotypes : *Elegancja Francja* (« Éléance France ») pour apprécier le luxe ou la bonne organisation, ou *francuski piesek* (« un petit chien français ») pour parler ironiquement d'un homme trop délicat.

²⁰ Gombrowicz avait un projet de publication pour l'ensemble des huit textes. Le plan a échoué et le livre ne fut publié que longtemps après sa mort (en 2004 pour le centenaire de sa naissance). L'édition polonaise en format de poche est la seule qui existe pour ce texte. Cependant, elle ne suit pas l'ordre original des textes. Dans notre recherche, nous avons pu le rétablir et nous le présentons dans notre bibliographie. Cf. Witold Gombrowicz, *Nasz dramat erotyczny*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.

articles présentent dans une série logique la problématique, les symptômes, la thérapie proposée et enfin la prophylactique. De quoi s'agit-il ? Essayons d'abord de comprendre les circonstances de l'écriture de ces textes.

En automne 1944 Gombrowicz a quarante ans, il habite dans les montagnes de Córdoba. Comme il le note dans *Kronos*, il a été pris d'une « fièvre fictionnelle » et esquissait un livret intitulé de manière provisoire *El drama erótico sudamericano* (« Le drame érotique sud-américain »). De même que les autres essais de cette période²¹, le cycle compare les habitudes culturelles de l'Argentine avec celles de l'Europe. Quant à *Notre drame érotique*, le thème principal est l'érotisme.



Fig. 9 La couverture la revue *Viva cien años* 18 octobre 1944

²¹ Witold Gombrowicz, *Journal de Rio Ceballos* dans *Varia II*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 42-51. Publié en décembre 1944 dans la revue de l'émigration italienne en Argentine *Oceano*.



Fig. 10 Le premier article de la série *Nuestro drama erótico* intitulé « Mujeres solas que caminan de prisa... » et signé par Jorge Alejandro dans *Viva cien años* du 18 octobre 1944, p 114-115

L'auteur est choqué par les aspects de la vie érotique des habitants de la ville de Buenos Aires. Il propose une analyse de ce phénomène du point de vue d'un Argentin rentré dans son pays après une décennie. Il critique le caractère artificiel des relations entre les femmes et les hommes. Selon l'analyse proposée, les Argentins ne seraient pas satisfaits de leur vie érotique. Pour changer cette situation, il faut déterminer les problèmes et proposer des solutions. Tout d'abord, Gombrowicz analyse le comportement des femmes argentines, leurs manies et leur stéréotype de la beauté. Ensuite, il effectue la même analyse pour les hommes. Pour terminer son étude, l'auteur se demande s'il ne serait pas nécessaire de créer un Ministère des affaires érotiques²².

D'après Gombrowicz, le problème principal réside dans la guerre inutile entre les sexes et dans l'incompréhension mutuelle des désirs des uns et des autres. La presse et la littérature traitent le sujet d'une manière anachronique en soulignant le pathos et le sentimentalisme des femmes. Le premier article signale le manque d'appréciation de la vie érotique des femmes en dehors de la vie

²² Il n'est pas exclu que pour écrire ce texte Gombrowicz s'inspirait de ses observations par rapport à la société polonaise des années 1920-1939 ainsi que des écrits de Tadeusz Boy-Żeleński. Ce dernier prônait le mariage civil, le droit de divorce, l'avortement, la contraception et la consultation médicale. Il crée même une association nommée Liga Reformy Obyczajów (*Ligue pour la réforme des mœurs*) qui faisait partie de l'association internationale pour la réforme sexuelle *World League for Sexual Reform* créée par Magnus Hirschfeld.

sexuelle institutionnalisée par le mariage. Étant donné que la femme est traitée comme butin dans la guerre économique entre le père et le futur mari, on l'exclut automatiquement de l'érotisme. Il en est de même pour la jeunesse argentine : du fait que les filles et les garçons vivent séparément, ils ne sont pas conscients de leur attrait érotique. La situation est d'autant plus gênante qu'elle s'aggrave, suivant un cercle vicieux : l'homme ne peut pas être plus aimable avec une femme craignant son instinct brut et animal. De même, la femme ne peut pas montrer son intelligence et son caractère car elle ne cesse d'être traitée comme une mineure par l'homme qui veut l'exclure de la vie adulte. Ainsi : « un homme barbarisé et la femme infantilisée, les voilà une paire de comédiens du drame érotique sud-américain »²³ affirme Gombrowicz en parlant d'un certain « anachronisme de l'imagination ». En effet, ce que l'écrivain polonais cherche à décrire est l'image stéréotypée que se donne un sexe de l'autre en faisant obstacle à l'érotisme. C'est le problème de l'imagination qui ne suit pas l'état des choses actuel. Gombrowicz se révolte contre la mythologie érotique et propose une démarche pseudo-psychanalytique, c'est-à-dire « exprimer son malaise afin de s'en libérer ».

En ce qui concerne la femme, Gombrowicz dénonce trois mythes principaux, la beauté féminine, la femme-fleur et la femme-enfant. La beauté devient un problème dès que la femme se pare pour plaire à l'homme. Elle est également le point de comparaison avec les habitudes dites « européennes » :

La vie tranquille et bourgeoise du continent sud-américain a habitué les gens à cultiver les apparences, et la femme plus que l'homme se consacre à ce triste culte. Si la femme créole se laisse regarder, l'Européenne, elle, regarde ; si la créole vit pour l'homme, l'Européenne, elle, a sa propre vie : l'Européenne est moins belle par son apparence, mais elle est plus émouvante et surtout plus dynamique. Et, assurément, l'homme la prend plus au sérieux²⁴.

Nous voyons que la comparaison encourage les femmes argentines à suivre le modèle « européen » de la femme dynamique. L'auteur se moque du matérialisme et de l'opportunisme de la relation dans laquelle :

Toute la beauté de l'érotisme et de l'amour dans ses multiples révélations d'amitié, de camaraderie, de coexistence spirituelle dans la rencontre des personnalités, se voit réduite

²³ Jorge Alejandro (Witold Gombrowicz), « Las mujeres solas que caminan de prisa », *Viva cien años*, 18.10.1944, p. 117. Traduction de l'auteur. Ce texte n'apparaît pas dans le recueil français *Varia II*. Pour l'ensemble de textes argentins voir la bibliographie.

²⁴ Jorge Alejandro (Witold Gombrowicz), « Elles veulent être fleurs », *Varia II, op. cit.*, p. 111.

à quelques compliments galants, à une invitation à danser, à une sortie au cinéma (payées par lui) et, enfin, à une tactique spéciale de la part des deux camps qui pas un seul instant ne perdent de vue le but immédiat : trouver une maîtresse, trouver un mari²⁵.

Comme remède à cette situation, Gombrowicz préconise l'émancipation de la femme moderne²⁶. Qu'est-ce qu'il entend par cela ? Tout d'abord, il faut rompre avec deux images stéréotypées des hommes (le « Barbe-Bleu » ou le « gentleman ») et démystifier la force exagérée de l'érotisme masculin. Gombrowicz se sert d'une phrase de Pascal « L'homme n'est ni ange ni bête, et celui qui fait l'ange fait la bête » pour décrire le système de dépendance entre une image et une autre.

Le problème suivant est « l'érotisme artificiel ». Il y a une forte composante fictionnelle dans ce que les Argentins se racontent les uns aux autres sur leur vie sexuelle :

Chaque jeune homme tombe facilement dans l'exagération quand il raconte à ses amis ses aventures amoureuses : c'est ainsi que se forme toute une légende sur la « vie érotique des autres », et chaque Argentin est profondément persuadé que les autres ont plus de succès, qu'ils jouissent plus et que lui seul est condamné à une vie sexuelle pauvre et insuffisante. Au passage d'une femme, tous feignent une excitation démesurée et, ce faisant, s'excitent pour de bon²⁷.

La fabulation²⁸ fait partie du jeu érotique que Gombrowicz trouve intenable dans la société moderne. Il en va de même pour le mythe du grand amour – du prince charmant qui arrivera un jour – ou bien de la virginité comme don suprême, considérés par Gombrowicz comme une fuite de la vie et une marque de passivité de la part des femmes. Le dernier point de critique de l'érotisme féminin est l'honnêteté de la femme ; la décence à son avis n'est en réalité qu'un ensemble de règles de la moralité catholique. Enfin, les convenances de la société ne peuvent

²⁵ *Ibid.*, p. 113.

²⁶ En effet, l'auteur affirme « Les femmes doivent vivre ! La nouvelle génération doit sortir de chez elle, affronter la réalité, s'analyser et épurer son imagination. Alors l'Argentine retrouvera ses forces éclatantes, le dynamisme de sa jeunesse pour abandonner ce monde triste de peur, de faiblesse, d'exaltation, le monde vide de l'attente éternelle ». Jorge Alejandro (Witold Gombrowicz), « Les femmes doivent vivre ! », *Varia II, op. cit.*, p. 120. Il est difficile de ne pas voir dans ce type d'appel à la force et à la jeunesse des réminiscences des manifestes futuristes, mais mis à jour (le manifeste futuriste original prônait le mépris de la femme).

²⁷ Jorge Alejandro (Witold Gombrowicz), « Elles veulent être fleurs », *Varia II, op. cit.*, p. 117.

²⁸ Nous allons voir comment cette fabulation autour de son propre érotisme s'introduit dans la construction de l'érotisme des personnages dans *La Pornographie*. Les jeunes, Karol et Henia, se vantent de leurs exploits sexuels.

que nuire à la vie érotique agréable ; c'est pourquoi non pas la femme mais son image créée par la société est à l'origine du drame érotique²⁹.

En second lieu, mais dans une proportion plus restreinte, Gombrowicz consacre deux articles du cycle aux hommes argentins. Dans le premier, il examine la beauté masculine. Il observe une féminisation de l'aspect extérieur de l'homme contre une persistance des valeurs masculines intérieures. Il décrit la faiblesse du *latin lover* dominant parmi les Argentins :

[...] pour beaucoup de Sud-Américains, la femme semble constituer une fin en soi ; plus l'homme plaît aux femmes, plus il est beau ; plus il a eu de femmes, plus il a profité de la vie ; et si, tout à coup, les femmes exigeaient des hommes qu'ils se peignent le nez en vert, ceux-ci, ravis, s'exécuteraient... Ici, non seulement la femme vit presque uniquement pour l'homme, au mépris de sa propre personnalité, mais l'homme, lui-même, vit souvent pour la femme au lieu de vivre pour lui-même³⁰.

Ce qui constitue un obstacle à la vie érotique est l'interdépendance d'un sexe à l'autre et leur complémentarité, ce qui mène à une crise de la masculinité. Une autre particularité de l'homme Argentin est son amour-propre, mais également son isolation. Le manque de préoccupations autres qu'érotiques le rend esclave de son propre érotisme. Le manque de courage et la satisfaction par rapport à sa propre beauté créent des situations embarrassantes. Nous pouvons voir l'intérêt de Gombrowicz pour l'érotisme masculin comme une valeur intrinsèque de la masculinité moderne jusqu'alors tabouisée. C'est pourquoi il donne des exemples de l'armée et de la marine, deux milieux typiquement masculinisés où l'on peut trouver des hommes modernes³¹. Par la suite, l'auteur nous explique la violence des passions sud-américaines causées par l'appétit exagéré des hommes et par un intérêt matérialiste. L'érotisme masculin ne se base pas sur les vertus de la morale : il tient à garder sa virilité. La critique des hommes argentins présentée par Gombrowicz est très subjective et s'approche plutôt à une justification. Il

²⁹ N'est-on pas ici dans le discours des *Gender Studies* ?

³⁰ Jorge Alejandro (Witold Gombrowicz), « L'homme sud-américain et son idéal de la beauté », *Varia II, op. cit.*, p. 118.

³¹ Il ne faut pas oublier que la réflexion de Gombrowicz date des années 1940 et les canons de beauté de l'époque étaient différents de ceux d'aujourd'hui, surtout dans des revues comme *Viva cien años*, la plupart des publicités utilisaient des images de mannequins ou d'actrices dans le style des *pin-up girls*, pour vendre des produits de beauté. Les hommes ne faisaient pas partie de ce phénomène.

suffit de citer un extrait de son article pour comprendre la tonalité de son exposition :

Non, le Sud-Américain n'est pas méchant, ni cynique, ni égoïste de nature ; il lui arrive néanmoins d'être méchant parce que l'orgueil sexuel de la femme, ses artifices, ses exagérations le rendent fou de colère, parce qu'il se trompe en interprétant les intentions de la femme et sa psychologie compliquée, ou encore, parce qu'il ne comprend pas sa propre psychologie et prend ses actes et ses paroles trop au sérieux, s'imaginant qu'ils sont naturels, alors qu'ils lui sont dictés par les circonstances extérieures et ressemblent très souvent à une réaction mécanique³².

Encore une fois, l'auteur du cycle déculpabilise l'homme et critique les « circonstances extérieures ». Cependant, c'est la partie finale du cycle qui est la partie la plus intéressante du point de vue de la conception de l'érotisme. Gombrowicz résume ses critiques (surtout envers la femme bourgeoise argentine) et propose une réforme.



Fig. 11 « La Reforma erótica » le dernier article de la série, 25 février 1945, *Viva cien años*, p. 653

Dans la conclusion de son cycle pédagogique, Gombrowicz introduit pour la première fois la définition de l'érotisme : « [...] ce jeu d'instincts, de passions entre les femmes et les hommes qui ne s'aiment pas mais qui s'attirent »³³.

³² Jorge Alejandro (Witold Gombrowicz), « Ils sont si méchants », *Varia II*, *op. cit.*, p. 137.

³³ Jorge Alejandro (Witold Gombrowicz), « Sera-t-il nécessaire de créer un ministère des affaires érotiques ? », *Varia II*, *op. cit.*, p. 103.

L'auteur du texte critique l'attachement des Sud-américains à l'amour, propre de la mentalité espagnole, et se pose en défenseur de l'érotisme :

[...] nous pensons que si l'amour est une chose sérieuse, l'érotisme a également son importance, en raison de toutes ses implications psychiques et sociales. Les grands sentiments sont beaucoup moins formateurs pour l'homme que, précisément, les minuscules influences de sa vie quotidienne et de son environnement³⁴.

D'une manière un peu fantaisiste, Gombrowicz insiste sur le fait qu'en Europe les sociétés ont désormais accepté l'importance de l'érotisme qui, d'un problème mystérieux, est passé à être la « coexistence quotidienne et normale entre les sexes ». La valeur de l'érotisme est d'autant plus importante qu'en dehors de la vie sexuelle institutionnalisée par le mariage et la famille, il touche l'ensemble d'une société donnée. C'est pourquoi même les milieux les plus conservateurs et nationalistes s'intéressent beaucoup à l'érotisme³⁵. Gombrowicz se plaît à souligner le caractère ludique et social de l'érotisme. Il y introduit également la notion de plaisir :

[...] à travers ce jeu incessant et imperceptible des instincts et des passions, ce plaisir partagé du flirt et de l'amusement, cette conversation avec la femme, se forme le donjuanisme créateur de la nation, sa virilité et sa féminité, sa beauté et son enthousiasme³⁶.

À ce point, l'érotisme n'a pas pour but la procréation mais le plaisir qui doit être réciproque, ressenti et recherché tant par les hommes que par les femmes. Gombrowicz « diagnostique » qu'au lieu de domestiquer l'érotisme (le rapporter au sujet de la famille, la procréation et le mariage), il faudrait l'élever au niveau public et national³⁷. Les deux propositions prônées par Gombrowicz sont la liberté de discussion tant dans la presse et la radio comme dans la littérature ainsi que la reconnaissance d'un changement de mentalité. Il ne s'agit pas de créer des

³⁴ *Ibid.*, p. 104.

³⁵ Ce jugement est encore vivace aujourd'hui. À en réfléchir d'une manière globale, il y a toujours un conflit entre l'idée nationaliste et l'érotisme, les deux concepts venant de la tradition occidentale de la même époque. Étant donné que dans beaucoup de cas la religion dominante était liée à l'idée d'une nation, l'érotisme a été considéré comme une attaque à ces deux instances. Mais dès le moment où la société devient plus mondialisée, la coexistence de cultes de plus en plus fréquente, peut-on encore imaginer cette opposition ?

³⁶ *Ibid.*, p. 106.

³⁷ On peut sentir dans ce type de raisonnement l'écho des postulats de l'éducation sexuelle des jeunes, de la maternité consciente et de la liberté de l'avortement de Tadeusz Boy-Zelenski en Pologne d'avant la Seconde Guerre mondiale. Les postulats, malgré soixante-dix années de distance, ne sont pas encore périmés en Argentine car le pays reste très conservateur en ce qui concerne la sexualité.

manifestes ou des programmes, mais de remettre en cause l'ordre traditionnel des choses comme l'ont fait les féministes en Europe. Le curieux point de la réforme érotique consisterait au rapprochement des jeunes et à l'apprentissage de la psychologie. Le dernier point suggère le retournement des rôles dominants dans la société : passer de la société des femmes à celle des hommes³⁸.

Notre drame érotique constitue un texte insolite de Gombrowicz. Inconnu de son vivant, il s'avère plein d'idées exploitées par l'auteur dans la suite de sa production littéraire. En divers endroits ses observations peuvent choquer un lecteur actuel par leur naïveté et / ou par leur platitude. Cependant, il y a encore des postulats qui sont loin d'être établis dans les pays occidentaux. Quoi qu'il en soit, l'intérêt littéraire de ce texte nous porte à croire que derrière la « fièvre fictionnelle », il y a une poignée d'opinions personnelles de Gombrowicz. Ne trouvant pas de réponses dans la littérature, peut-être voulait-il s'affirmer en tant que précurseur et remplir le vide dans le vaste champ de la littérature avec sa conception de l'érotisme. Cette activité devient de plus en plus évidente quand Gombrowicz redevient un écrivain pour le public polonais et ensuite européen.

II.3 Le corps masculin et l'autocréation

Dans son *Journal*, Gombrowicz décrit et explique son œuvre d'une manière extensive. Le premier roman qui mérite un commentaire à part selon son auteur est le premier roman d'après-guerre *Trans-atlantique* dans lequel Gombrowicz raconte l'histoire de son arrivée en Argentine. Bien qu'il y ait des éléments autobiographiques, le roman n'est pas un journal de voyage. Le plus important, c'est le personnage homosexuel Gonzalo enchanté par la beauté d'un jeune polonais³⁹. L'introduction du thème de l'homosexualité et du désir du corps masculin est une nouveauté dans la littérature polonaise. À partir de cette œuvre,

³⁸ Il est possible de trouver des ressemblances de ces divagations avec les ouvrages d'Hermann von Keyserling tels que *Méditations sud-américaines*, une certaine géographie psychologique selon laquelle la civilisation sud-américaine s'approcherait de la beauté grecque. Cette problématique a été abordée par Janusz Marganski. Voir, Janusz Margański « Le Nord, le Midi et le texte » dans *Witold Gombrowicz : Entre l'Europe et l'Amérique*, éd. Marek Tomaszewski, Lille, Septentrion, 2007, p. 237-245

³⁹ « Le beau polonais » qui était d'ailleurs, comme nous l'avons vu, le thème de la littérature française quelques siècles avant.

les polémiques sur l'homosexualité de l'auteur ont commencé. Au lieu de démentir les critiques, Gombrowicz alimente les polémiques et continue le travail d'autocréation par rapport à sa sexualité : « Je noterai ici que jamais (à part quelques aventures sporadiques dans mon très jeune âge) je n'ai été homosexuel »⁴⁰. Ainsi, le thème de l'homosexualité est associé à son expérience personnelle mais également à son style d'autocommentaire. Pour Gombrowicz, la recherche de l'érotisme équivaut à la recherche de la jeunesse. De cette façon, il forge en tant qu'écrivain le mythe du personnage fasciné par l'érotisme masculin, par les basses couches de la société du quartier du port de Buenos Aires, le Retiro. Le thème du roman *Trans-atlantique* et du *Journal* devient en quelque sorte la biographie de l'auteur⁴¹ :

Ce qui me fascinait, moi, dans ce pays, c'étaient les bas-fonds, or j'étais là reçu dans la haute société [...] Pour moi, la jeunesse inavouée et silencieuse de ce pays était la vibrante confirmation de l'état sentimental où je me trouvais, grâce à quoi l'Argentine m'avait entraîné comme une mélodie ou l'annonce d'une mélodie.⁴²

En mettant l'érotisme au centre de sa réflexion, l'écrivain polonais établit un code avec lequel il mesure son séjour en Argentine. Le contact de la culture polonaise (slave) avec la culture argentine (ou sud-américaine en général) provoque chez lui des observations de toutes sortes. Nous avons pu lire dans *Notre drame érotique* que l'érotisme était l'un des thèmes de ce type de confrontation culturelle. Cependant, le type de comparaison était à chaque fois renouvelé et voulait échapper à un schéma préalable. C'est pourquoi en parlant de la sexualité, Gombrowicz se propose de dépasser les catégories fondamentales (la virilité, la féminité) :

Pour y remédier, il me fallait trouver – en dehors de l'Homme et de la Femme – une troisième position, qui n'aurait pourtant aucun rapport avec le « troisième sexe » : une attitude extra-sensuelle, et pourtant humaine, où m'appuyer pour apporter un peu d'air frais dans ces régions infectées par le sexe. Éviter d'être un Homme avant tout, mais être un homme qui n'est homme qu'au second plan, ne jamais s'identifier à la virilité, s'y refuser par principe⁴³.

⁴⁰ Witold Gombrowicz, *Journal tome I 1953-1958*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 288.

⁴¹ C'est la période de la vie de Gombrowicz que l'on connaît le moins : le début des années 1940, quand il connaît Carlos Mastronardi fut son épisode de vie bohème.

⁴² Witold Gombrowicz, *Journal tome I 1953-1958*, op. cit., p. 294.

⁴³ *Ibid.*, p. 318.

Une telle attitude était propre aux personnages de *Trans-atlantique* qui voulaient rompre avec l'ordre patriarcal⁴⁴. La beauté de l'érotisme masculin est privée de préjugés sur l'homosexualité. On pourrait dire qu'il y a une remise en question de ce qu'est la virilité et de la volonté d'apprécier la beauté masculine sans tomber dans une catégorisation homo- ou hétérosexuelle propre à ce qui deviendra beaucoup plus tard la *queer theory*.

Pier Paolo Pasolini en écrivant une critique sévère du *Journal* de Gombrowicz remarque deux chapitres exceptionnels consacrés au voyage à Santiago del Estero. C'est là qu'apparaît un Gombrowicz sensuel et mystérieux qui enchante le réalisateur italien par son sens de la beauté. C'est l'épisode de la fascination érotique éveillée par un jeune serveur indigène et par d'autres jeunes garçons appelés *changos*. La description des corps des *changos* est détaillée et poétique ce qui rend la narration plus intéressante. Ce qui a cependant gêné Pasolini dans tout le reste du *Journal* et même dans les romans comme *La Pornographie* était le manque d'articulation du vrai thème de son propos. Selon le réalisateur italien, la vraie préoccupation de Gombrowicz n'était ni la jeunesse ni l'immaturation ni les jeux binaires que Gombrowicz multipliait dans ses discours sur la beauté, le charme et la grâce ; c'était le sexe. Le *sex-appeal* de Santiago del Estero reste ineffable jusqu'à l'apparition des personnages érotiques :

Ce *chango* de quinze ans était visiblement « de bonne famille », son regard rayonnait de santé, de bienveillance et de gaieté [...] Cette fillette à peine sortie de l'œuf s'en allant avec ce soldat du 18^e régiment d'infanterie ? [...] un autre *changuito*, qui s'est pris d'amitié pour moi en cinq minutes [...] Sur le banc est assise une *niña* à la silhouette de magazine, aux jambes de poulain, à la chevelure ondoyante, lisse et luisante [...] son amant est allongé sur le banc, la tête sur ses genoux ; il regarde le ciel. Il porte une vareuse blanche et son visage est triangulaire, jeune et beau. Angélique. Et même s'ils commettaient un crime sur ce banc, ce serait comme dans une autre dimension⁴⁵.

À ce point, le narrateur (le Gombrowicz du *Journal*) se laisse emporter par l'exaltation, l'excitation⁴⁶. Pasolini compare Gombrowicz à un *erastes* à la

⁴⁴ On trouvera les mêmes motifs dans d'autres œuvres de Gombrowicz.

⁴⁵ Witold Gombrowicz, *Journal tome I 1953-1958, op. cit.*, p. 635.

⁴⁶ « Cette folie imperceptible, ce péché innocent, ces regards noirs et indolents... Je cours à la folie, je suis au bord... Moi, à mon âge ! Catastrophe ! C'est pourtant bien mon âge qui me fait courir à la folie... dans l'espoir qu'elle me ressuscite tel que je fus, dans toute ma sensualité créatrice ! À bras ouverts j'accueillerais le péché qui m'était inspiration, qui me sera inspiration,

recherche d'*eromenos* dans la Grèce Antique qui, au lieu d'enseigner l'érotisme aux polonais et aux argentins, ferait mieux d'articuler son propre goût pour la pédérastie⁴⁷. La lecture de cet extrait nous dévoile également sa préoccupation pour la géographie érotique. L'exotisme du Nord de l'Argentine lui faisait penser à l'Italie et aux Pyrénées du Sud ; en même temps, il réfléchissait à la force du stéréotype culturel et à la froideur prétendue des gens du Nord. Il dénonce la fausseté de ce stéréotype romantique et veut en quelque sorte mettre en évidence sa propre sensualité. Il souligne ainsi encore une fois le rôle de l'érotisme dans l'autocréation de sa figure d'écrivain. De même que dans les articles de presse polonaise et argentine, Gombrowicz revendique le côté charnel de l'érotisme :

Je suis mortellement amoureux de la chair ! La chair est pour moi décisive. L'esprit ne pourra jamais racheter la laideur d'un corps et l'homme qui n'est pas physiquement attirant appartiendra toujours pour moi à la race des monstres, à commencer par Socrate !... Ah, comme j'ai besoin de cette consécration par la chair ! L'humanité se divise pour moi en deux parties : l'une, charnellement attirante, et l'autre, répugnante⁴⁸.

L'érotisme littéraire pour Gombrowicz est lié au corps. Dans son œuvre critique, l'écrivain devient l'objet principal de sa conception de l'érotisme. Il décrit son propre drame érotique. Il suit en quelque sorte le conseil de Pier Paolo Pasolini et traite l'érotisme d'une manière personnelle.

II.3.1 La littérature « excitante » avant la philosophie

Ailleurs dans son *Journal*, Gombrowicz déclare à propos de son roman *La Pornographie* : « Je ne crois pas en une philosophie non érotique. Je ne fais pas confiance à la pensée quand elle se délivre du sexe... »⁴⁹. On peut comprendre cette déclaration comme un manifeste de l'écriture érotique. Si Gombrowicz s'approche du courant de la philosophie existentialiste, il s'éloigne de la pensée métaphysique. Celle qui se trouve en dehors (du grec, *meta*, « au-delà ») du corps concret de l'homme ou de la femme ne l'intéresse plus. Cependant, l'écrivain ne parle ni de ses goûts, ni de ses préférences. Il utilise un verbe plus puissant :

car l'art est fait de péché ! Oui, mais ici pas de péché... Que ne donnerais-je pas pour prendre cette bourgade en flagrant délit ! Mais rien. Soleil. Chiens. Maudit soit leur corps... », *Ibid.*

⁴⁷ D'après Pier Paolo Pasolini, « Witold Gombrowicz, *Diario 1957-1961* », *Descrizioni di descrizioni 1972-1975* dans *Opere complete*, tome I, Milano, Mondadori, 1999, p. 1712-1717.

⁴⁸ Witold Gombrowicz, *Journal tome I 1953-1958, op. cit.*, p. 637. La division de l'humanité en deux parties, l'une intéressante et l'autre ennuyeuse, font penser aux citations d'Oscar Wilde.

⁴⁹ Witold Gombrowicz, *Journal tome II 1959-1969*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004 », p. 144.

« croire » comme s'il s'agissait d'un *credo* de l'érotisme. Gombrowicz, baptisé et élevé au sein d'une famille catholique dans un pays majoritairement catholique, n'a jamais exprimé d'intérêt pour la religion, ni dans sa vie ni dans son œuvre. Plus qu'athée ou qu'anticlérical, on pourrait dire qu'il était agnostique⁵⁰. C'est pourquoi il est surprenant qu'il considère la philosophie érotique comme une question de croyance. Il ajoute une précision selon laquelle la pensée délivrée du sexe cesse d'être digne de confiance. C'est le scepticisme typique pour l'écrivain polonais. En même temps, il ne faut pas prendre la déclaration de Gombrowicz comme une vérité ou un slogan. Ce n'est qu'une opinion privée (« je ne crois », « je ne fais pas confiance ») et sa « philosophie » érotique peut être comprise également comme une des boutades lancées sur les pages de son *Journal*. Est-il sérieux ? Se moque-t-il du lecteur ?

Il ne faut pas oublier que ces deux phrases apparaissent dans le *Journal* de 1960 dans le contexte de la publication de son troisième roman *La Pornographie*. Sa réflexion sur l'érotisme n'est donc pas spontanée : elle s'articule au moment bien précis de l'explication du texte⁵¹. À l'époque, le texte était destiné à un public distingué, celui des lecteurs cultivés issus de l'émigration polonaise en France. Il ne serait donc pas inutile de filtrer le propos de Gombrowicz sans perdre l'essentiel. Celui-ci concerne comme d'habitude le rôle de l'artiste dans la société. Or, selon l'écrivain polonais, c'est « l'art [qui] doit ajouter la séduction à la philosophie » et l'artiste, imprégné d'érotisme, doit travailler pour créer une œuvre passionnante. Toutes proportions gardées, Gombrowicz n'était pas un philosophe et son projet était tout d'abord littéraire. Il rejoint le concept du plaisir du texte ainsi que le postulat du travail intérieur.

Dans l'un de ses entretiens, Gombrowicz expliquait aux journalistes français pourquoi il insérait toujours de l'érotisme dans ses œuvres. À son avis, l'œuvre ne dépend pas uniquement de son auteur mais également du lecteur. La création et le choix des thèmes se forment au milieu, dans l'interzone entre le lecteur et l'écrivain. Il en va de même pour l'érotisme qui est semblable au rêve

⁵⁰ Cf. Łukasz Tichner, *Gombrowicza milczenie o Bogu (Le silence sur Dieu chez Gombrowicz)*, Kraków, WUJ, 2013.

⁵¹ Comme le notent presque tous les commentateurs de l'œuvre gombrowiczienne, l'auteur voulait être à tout prix le seul et omniscient critique de Gombrowicz. *Le Journal* ainsi que de nombreuses préfaces et introductions de l'auteur constituent un corpus secondaire privé « Gombrowicz par Gombrowicz ».

dans le sens qu'il puise dans l'imagination de chacune des deux parties de ce dialogue. Ainsi, le livre est pour Gombrowicz :

[...] quelque chose qui n'est ni forme pure ni mon expression immédiate, mais une déformation née de la sphère de « l'entre-deux » : d'entre moi et la forme, d'entre moi et le lecteur, d'entre moi et le monde. Et cette créature étrange, ce bâtard, je le glisse dans une enveloppe et je l'expédie à mon éditeur⁵².

D'autre part, on peut concevoir l'érotisme de Gombrowicz comme une stratégie d'écriture universelle. Il n'y a pas de thème plus personnel et mondial à la fois que la sexualité. Dans un entretien, Gombrowicz se définit ainsi :

moi, je me définis plutôt comme une passion, et même j'ose dire [...] que je suis un amour. Si je m'occupe de ces choses-là c'est par un certain attrait... je suis dans un monde du charme, de la grâce, de la beauté, du drame, de la passion⁵³.

L'écrivain polonais se situe du côté de l'art. Il veut lutter contre son image d'intellectuel. Cependant, pour parler d'érotisme, soit il évite le mot (« ces choses-là ») soit il utilise des noms abstraits (beauté, charme, passion, etc.). Il écrit de manière à contredire l'étiquette d'« intellectuel » que lui collait Mandiargues.

En annonçant une « philosophie » érotique, Gombrowicz s'inscrit dans une longue tradition qui trouve son origine dans la division en deux Éros proposée par Platon, mais qui s'approche plus directement de la pensée de Schopenhauer et de Nietzsche ou du concept freudien de libido. La littérature que propose Gombrowicz opère par le contraste de deux forces contradictoires. C'est pourquoi Gombrowicz est romantique⁵⁴ et antiromantique à la fois. Dans un entretien avec Gilbert-Maurice Duprez, Gombrowicz se plaint de l'incompréhension de son œuvre par la critique française. En comparaison avec les critiques allemandes, suédoises ou italiennes, la critique française cherchait dans ses livres des éléments érotiques et des références sexuelles. L'écrivain ne nie pas son intérêt pour l'érotisme :

⁵² Witold Gombrowicz, *Journal tome I 1953-1958, op. cit.*, p. 177.

⁵³ Audition de France Culture « Gombrowicz par Gombrowicz » du 14 janvier 1970. Entretien avec Gilbert-Maurice Duprez.

⁵⁴ Rappelons son premier conte écrit en espagnol « Un romance en Venecia » (« Un romance à Venise ») qui date de 1941 et a été publié sous le pseudonyme Alejandro Ianka. On nous raconte l'histoire d'un jeune peintre anglais parti en voyage de nocces à Venise. Abandonné par sa fiancée, il se plaît à flâner dans les ruelles de Venise pour contempler sa solitude.

Moi, évidemment, j'use beaucoup ces choses-là. Je trouve que la littérature doit toujours être faite des éléments très forts pour être efficace, alors, j'ai choisi des éléments dans ma littérature, excitants pour ainsi dire. Mais le travail même que je fais avec cela est beaucoup plus sérieux, il y a une question là-bas... une vision de l'homme, une vision de la réalité humaine, une certaine philosophie de la forme, de la maturité, généralement, toutes ces choses-là n'ont pas été signalées par la critique française⁵⁵.

Il est curieux de voir réapparaître l'adjectif « sérieux » dans le contexte de l'érotisme. C'est le même adjectif que l'écrivain polonais utilisait déjà dans son article sur le roman de Montherlant. Il faut que l'on traite l'érotisme sérieusement. Mais, est-ce que Gombrowicz lui-même suit ses conseils ? Il semble qu'il aimerait que l'homme prenne une distance par rapport à son propre érotisme, de manière à créer lui-même une distance envers sa sexualité *queer* dans le processus d'autocréation. Quoiqu'il en soit, il souligne de façon catégorique que, d'après lui, la littérature doit être faite d'éléments forts et excitants, mais ce ne sont que des éléments et il faut comprendre qu'ils servent à la composition d'une œuvre littéraire et non à eux-mêmes.

II.3.2 Les souvenirs remaniés sur l'érotisme

Une autre partie de l'autocréation concernant l'érotisme est présente dans ses essais et dans ses mémoires⁵⁶ de la Pologne d'avant-guerre ainsi que des années argentines. Les articles ont été conçus comme des conférences pour les émissions de la Radio Free Europe. Gombrowicz pose quelques problèmes qu'il abordera tout au long de son œuvre. Tout d'abord la question du comportement des hommes envers les femmes et vice-versa.

Dans les *Souvenirs de Pologne*⁵⁷, Gombrowicz se plaît à apercevoir les différences entre la femme d'avant-guerre et la femme d'après la révolution sexuelle. Le problème principal était le mythe de « La Femme Polonaise,

⁵⁵ Entretien avec Gilbert-Maurice Duprez.

⁵⁶ « Les mémoires » c'est également le titre de son premier recueil de nouvelles : *Mémoires du temps de l'immaturité*. Il est évident que Gombrowicz préférait le style expressionniste auquel s'adaptait mieux le genre du journal, celui des mémoires et des souvenirs. C'est en même temps un genre fréquemment utilisé par les romans classiques de l'érotisme : les souvenirs de Casanova, les souvenirs d'un extra-sensuel de Sacher-Masoch. Même Pieyre de Mandiargues passe à la narration à la première personne dans son texte d'inspiration sadienne. Il paraît que la nature confessionnelle et la narration à la première personne augmentent l'effet érotique du texte.

⁵⁷ Witold Gombrowicz, *Souvenirs de Pologne* [Bourgois, 1984] Paris, Gallimard, « Folio », 2005.

gardienne du foyer familial ». Au moment de la transition d'une génération à l'autre, il n'était pas difficile de noter

ce mélange insupportable d'éléments anciens et nouveaux, de liberté et de principes, d'érotisme et d'idéalisme, de sexe et de l'esprit [...] Les Polonaises représentaient incontestablement un modèle remarquable de femmes – intelligentes, courageuses, pleines de vitalité et d'initiative⁵⁸.

Soulignons le mot *vitalité* car c'est l'un des traits capitaux de l'érotisme gombrowiczien. Comme nous avons pu l'apercevoir, c'est exactement le manque de vitalité qui gênait le développement de la vie érotique argentine dans *Notre drame érotique*⁵⁹. Gombrowicz reprend ici la même idée mais l'introduit à un autre niveau. De plus, il fait l'éloge de la femme polonaise. Comme contre-exemple, l'écrivain a recours au stéréotype de la féminité bourgeoise. Rappelons que la femme française – ou plutôt le stéréotype de la femme bourgeoise française – n'était pas de son goût. Les remarques sur les femmes sont à leur tour le reflet de mêmes divagations sur les pages du *Journal*. Dans son œuvre critique principale, Gombrowicz bafoue les conventions de cette « beauté » féminine :

Diane en toilette de Dior, oui, ce serait bien dans la ligne de leurs mondanités, dans leur tendance à produire d'appétissants ersatz de beauté [...] non seulement le Français s'est résigné à la laideur de notre civilisation, mais encore il a fini par l'aimer. C'est pourquoi il ne fraye jamais avec la femme nue, mais avec la femme soit habillée, soit déshabillée. La Vénus française n'est jamais la fille nue, mais *Madame*, avec son grain de beauté, et *fort distinguée*⁶⁰.

La vénusté française est ainsi tournée en dérision. Il est intéressant de noter l'allusion à la nudité à la française qui, selon Gombrowicz, dépend toujours du vêtement qui la rend accessible par étapes. Les parties du corps nu apparaissent souvent chez Gombrowicz dans son état immédiat et le vêtement ne joue pas un rôle primordial⁶¹. La critique est lancée contre une certaine image de la femme et non contre les femmes elles-mêmes :

Il nous faut ici d'abord distinguer deux choses : c'est la féminité contemporaine qui est atroce, non la femme. Non pas telle femme, mais le style qui est né entre elles et auquel

⁵⁸ *Ibid.*, p. 254.

⁵⁹ Cf. « L'honnêteté de la femme » dans Witold Gombrowicz, *Varia II*, *op. cit.*, p. 121-126. L'un des paragraphes s'intitule justement « La femme doit faire preuve de *vitalité* ».

⁶⁰ Witold Gombrowicz, *Journal tome I 1953-1958*, *op. cit.*, p. 268

⁶¹ La scène finale de *L'Opérette* avec Albertine nue et criant « nudité ! » pourrait être l'exemple le plus explicite de cet attachement.

chacune d'elles se soumet. Mais qui donc crée la féminité ? L'homme, dites-vous ? Bien sûr, l'homme donne son impulsion, ensuite, ce sont elles qui s'y mettent, commencent à perfectionner à qui mieux mieux le système [...] de nos jours, la femme est plus femme qu'elle ne devrait l'être : elle est chargée d'une féminité qui la domine ; produit d'une certaine convention sociale, résultat d'un certain jeu donné qui rattache d'une manière définie l'homme à la femme, jusqu'au moment où cette sorte de danse inlassable, à force de croître, finit par les tuer⁶².

Ce passage est une copie inexacte de son article sur les femmes argentines qui veulent plaire aux hommes argentins. Gombrowicz se propose ensuite d'entreprendre une tâche moderne, la libération du sexe :

[...] je m'efforce à libérer l'homme, il me faut tâcher de « libérer » la femme. En quoi cela consiste-t-il ? Libérer l'homme du joug d'un certain style masculin qui, parmi les hommes, veut renforcer l'élément mâle ; faire en sorte qu'il en vienne à sentir cette virilité comme un artifice, et sa sujétion envers elle comme une faiblesse ; faire en sorte qu'il devienne plus libre envers l'Homme qui est en lui. Pareillement, il me faut tirer la femme de la Femme⁶³.

Ce manifeste est un écho du cycle *Notre drame érotique*⁶⁴ et il est possible d'y voir la définition de l'érotisme comme un élan vital de l'homme en dehors des catégories sociales qui déterminent les frontières entre le permis et le prohibé dans la sexualité. De cette façon nous pouvons comprendre pourquoi Gombrowicz ne s'est jamais permis d'écrire l'érotisme d'une manière typique (l'amour, le baiser et le coït)⁶⁵.

Il se révolte contre la beauté française du point de vue culturel. La littérature peut entreprendre la tâche de changer l'image de la femme polonaise et de tuer en elle son admiration pour la femme occidentale, pour l'érotisme

⁶² Witold Gombrowicz, *Journal tome I 1953-1958, op. cit.*, p. 261.

⁶³ *Ibid.*, p. 261-262.

⁶⁴ Cf. « L'homme sud-américain et son idéal de beauté » dans Witold Gombrowicz, *Varia II, op. cit.*, p. 127-132. Gombrowicz souligne que l'homme argentin doit se libérer de l'esclavage de la séduction féminine, dépasser sa virilité et enfin se rendre compte de sa propre beauté.

⁶⁵ Gombrowicz précise ainsi : « [...] je n'ai jamais essayé, ni essaierai jamais de peindre dans mes ouvrages un amour normal, un charme normal, pourquoi cet amour et ce charme-là sont chez moi engloutis ; ils ont sombré dans mon souterrain, étranglés, étouffés, et voilà pourquoi dans cette affaire je ne suis pas simple, mais diabolique (démonisme d'ailleurs bien grotesque !). En vous montrant les courts-circuits menaçants de tous ces prestiges défendus, en tirant ainsi au grand jour un lyrisme en passe de vous compromettre, je vais vous sortir des rails [...] ». Witold Gombrowicz, *Journal tome I 1953-1958, op. cit.*, p. 262-263.

occidental et pour l'érotisme français⁶⁶. D'après Gombrowicz, les Polonais et les Slaves en général sont idéalistes quand il s'agit d'érotisme. C'est pourquoi ils préfèrent les images de femmes inexistantes. Cependant, c'est la beauté de la chair et l'élégance des vêtements qui ont attiré les femmes polonaises et par conséquent les hommes. Voilà, c'est encore un paradoxe.

II.3.3 Souvenirs argentins

D'une façon différente, dans *Pérégrinations Argentines*⁶⁷, Gombrowicz revient au thème de la beauté physique des Argentins. De même que les *Souvenirs de Pologne*, le cycle de textes préparés pour les émissions de la radio Free Europe est, d'un côté, une nouveauté et, de l'autre côté, une réécriture des essais antérieurs. Il s'avère que les journaux des voyages à Santiago del Estero, à Cordoba, Mendoza, Tigre et Mar del Plata ne sont que des prétextes pour des divagations tout à fait libres sur des sujets généraux. L'érotisme sud-américain et polonais apparaît ici encore une fois comme une réverbération du *Notre drame érotique*.

Les Argentins « [...] hommes et femmes – se présentent correctement et se distinguent, au contraire, autant par leur calme et leur obéissance à la discipline de la forme que par le caractère discret de leur expression »⁶⁸ estime l'écrivain polonais. Cependant, les Polonais sont perçus dans leur diversité. L'auteur souligne les différences culturelles entre les deux nations. Il fait une première remarque sur l'espace de l'érotisme :

Alors que le Polonais se plonge avec délices dans un cadre campagnard, l'Argentin, lui, fuira vers la ville. Alors que, durant des siècles, notre culture fut celle d'une noblesse terrienne, c'est-à-dire rurale, il naît ici une culture bourgeoise, donc *grosso modo* identique à celle de l'Occident européen. Voilà comment, bien qu'elle en soit séparée par un grand océan, l'Argentine paraît plus proche de Paris et de Rome que ne l'est la Pologne⁶⁹.

En continuant une série de comparaisons culturelles, Gombrowicz fait un parallèle entre les goûts culinaires et l'érotisme. Là où le Polonais est frénétique et obsédé

⁶⁶ « Ainsi : il faut opposer la femme polonaise à la femme européenne, ou la femme d'Europe de l'Est à la femme occidentale, faire en sorte que la première devienne pour nous une inspiration bien distincte. » Witold Gombrowicz, *Journal tome I 1953-1958, op. cit.*, p. 266-267.

⁶⁷ Witold Gombrowicz, *Pérégrinations argentines* [1984], Paris, Christian Bourgois, 2004.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 43.

par la volupté, amateur de repas pantagruéliques, l'Argentin se montre simple et réservé, « taillé à la mesure humaine ». Selon Gombrowicz, la culture Polonaise accepte la folie et l'attitude démoniaque face à la volupté (qui concerne la nourriture, les boissons ou le corps directement). La nourriture – ou plutôt la gourmandise – occupe une place importante dans toute l'œuvre littéraire de Gombrowicz : les plaisirs du palais ne sont pas séparés de l'érotisme en général. De même, la mise en évidence de l'importance du « cadre campagnard » est, en quelque sorte, le commentaire sur sa propre œuvre littéraire où la campagne a une place privilégiée, comme dans *La Pornographie* par exemple.

Le lecteur ne peut pas s'empêcher d'avoir l'impression que Gombrowicz fait un peu de recyclage de *Notre drame érotique*. Dans la partie consacrée à Mendoza, il reprend son jugement sur l'Argentine comme pays développé mais il ridiculise son propos. Il revient aux mêmes observations sur la femme argentine comme dans le premier article « *Las mujeres solas que caminan de prisa* » (« Les femmes seules qui marchent vite »). Il reprend sa critique de la société dans laquelle les jeunes femmes ne peuvent pas se promener seules : « À une jeune fille argentine d'une bonne famille de petite bourgeoisie, on interdit de converser seule à seule avec un homme, on interdit de sortir seule dans la rue après le dîner, on interdit de flirter, on interdit de faire la coquette... »⁷⁰. Gombrowicz raconte son séjour à Mendoza pendant un concours de beauté et une soirée de poésies chantant l'amour libre. Essayons de comparer un extrait des deux textes pour voir comment les mêmes idées ont été reprises. D'abord, en 1944 dans *Notre drame érotique*, en parlant de la mascarade de l'érotisme, Gombrowicz estimait que les jeunes argentins inventaient leurs aventures érotiques pour impressionner ou mettre mal à l'aise les autres. En 1958, il répète :

Et comme le domaine du sexe, de l'Éros, est celui où plus fausse est la légende, plus elle a du crédit, un blanc-bec vantard ira raconter à son copain que, là-bas, les filles, il en a eu treize à la douzaine, et voilà comment naît et prospère la fiction qui leur met l'eau à la bouche, doublée de la question lancinante : Et moi alors ? Lui, il a tout et moi rien ? Voilà où en est la jeune imagination Argentine, sans répit excitée par le mythe européen de la vie libre et facile⁷¹.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁷¹ Witold Gombrowicz, *Pérégrinations argentines*, *op. cit.*, p. 64.

On remarque tout d'abord le changement de style. L'espagnol n'était pas sa langue maternelle et le public du texte argentin était différent de celui de la Radio Free Europe. De plus, en 1958 Gombrowicz parle déjà en tant qu'écrivain reconnu en Pologne et parmi les émigrés polonais. Néanmoins, le même sujet persiste et nous ne pouvons pas ne pas avoir l'impression que l'auteur se souvenait de ses propres articles sur l'érotisme en rédigeant les pages des *Pérégrinations argentines*.

De même que dans *Notre drame érotique*, Gombrowicz consacre ici un chapitre à part à la beauté de la femme argentine. Dès les premières lignes, le lecteur sent une attitude curieuse du conteur : « Les plages de Mar del Plata⁷² grouillent d'une féminité splendide, pleine de passion, de volupté et subtile, fine comme une fleur »⁷³. L'écrivain se montre comme esthète et observateur fin de la beauté féminine. Avec une précision un peu ironique, il détermine les catégories des femmes argentines selon leur âge. Citons un extrait plus long :

Aujourd'hui, en regardant sur la Plaza Grande de Mar del Plata les rondeurs café et cuivre de ces *niñas*, *chicas* et *damitas*, je sais désormais apprécier leur gracieuse et heureuse harmonie et l'élégant ensemble de lumières et de couleurs qu'elles forment. En particulier, les donzelles entre treize et quinze ans sont tout un poème : rapides, vibrantes, directes à vous couper le souffle, étonnamment libres dans leur frénésie. On voit aussi nombre d'autres genres : voici les étudiantes, elles sont modernes, plus « européennes », promptes à un copinage familial ; voilà les jeunes filles pomponnées et pimpantes de l'oligarchie locale, respirant le calme britannique et atténuant de froide réserve un tempérament tropical ; voici les beautés débarquées d'Amérique centrale, de Cuba et même du Mexique et, parmi elles, des tigresses, des lionnes capables de rendre malheureux des centaines de joueurs de casinos. Mais ce qui domine, c'est la petite bourgeoisie argentine, précisément les *damitas* dont les époux transpirent toute la journée dans les bureaux, tandis que leurs femmes exhibent leur nudité sur les plages avec autant

⁷² Le balnéaire sur la côte argentine où Gombrowicz passait souvent les vacances d'été. Mar del Plata fut l'un des lieux qu'il visita le plus pendant son séjour en Argentine. Il s'y rendit en mars 1946, février 1949, mars 1951, octobre 1954 et décembre 1955.

⁷³ Witold Gombrowicz, *Pérégrinations argentines*, *op. cit.*, p. 159. À ce point, il nous semble opportun de rappeler le texte polonais : « *Roi się na plażach marplateńskich od wspaniałej kobiecości, giętkiej, namiętnej, rozkosznej, o bezmiernych oczach i delikatnej jak kwiat* ». La traduction française omet l'adjectif *giętkiej* utilisé par rapport à la féminité qui pourrait être traduit comme « svelte ». Nous croyons que la sveltesse était l'un des traits caractéristiques du type de femme que Gombrowicz trouvait attrayante. Le traducteur ignore également *o bezmiernych oczach* (« des yeux infinis »). Parfois, la traduction fade modifie le sens du texte original.

d'aisance que leurs toilettes en ville. Le travail que la femme argentine consacre à son aspect physique, habillé autant que déshabillé, est réellement digne d'admiration⁷⁴.

La classification des femmes selon leur aspect national : « européen », « britannique » contre l'aspect tropical cubain ou mexicain nous fait penser encore une fois à une vision stéréotypée de la beauté. De plus, la question du *sex-appeal* « les rondeurs café et cuivre » et de l'âge « donzelles entre treize et quinze ans » apparaissent d'une façon évidente. Une légère allusion à l'infidélité et à la séduction efficace et instantanée rend hommage à ce panorama féminin. Il ne faut pas oublier que l'auteur écrivait de l'Argentine pour la Pologne et pour un public qui ignorait la réalité sud-américaine. C'est la raison pour laquelle son style a plus de coloris et qu'une certaine tendance à l'exotisme est visible.

Dans les observations sur les Argentins, nous pouvons lire l'intérêt pour le thème de la nudité et le rôle des vêtements dans les relations : « Ici, le costume, la tenue de ville est une affaire de première importance, elle vous définit et qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme, vous assigne une place dans la hiérarchie sociale »⁷⁵. Comme nous avons remarqué auparavant, les vêtements constituent une autre différence culturelle entre la Pologne et l'Occident, selon Gombrowicz. L'auteur se plaisait à accentuer ce contraste dans la littérature, par exemple par la tenue l'extravagante de Gonzalo dans *Trans-atlantique*. De même que dans *Notre drame érotique*, Gombrowicz détermine le mécanisme de la vie érotique en Argentine dominé par les femmes. Il répète que c'est une situation paradoxale dans laquelle :

[...] bien qu'en apparence, ce soit l'homme qui est le patron en Amérique du Sud, ces femmes, elles, ont conquis tout le continent. Car ici, la vie sexuelle est loin de jouir de cette liberté qui marque les pays où prédomine l'influence de l'homme. Ici, la coutume s'appuie sur la loi et n'a qu'un seul but : traîner l'homme jusqu'à l'autel, et puis le forcer à être fidèle⁷⁶.

Le mariage est donc un pur calcul contre lequel il faut s'opposer. Il paraît que ce programme concerne également le type de relations présentes dans les textes de l'auteur de *La Pornographie*.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 163.

Après la lecture des essais, nous pouvons constater que Gombrowicz revient toujours au sujet de l'érotisme avec une attitude comparatiste. Son style change d'un texte à l'autre mais la persistance de l'intérêt est évidente. Selon le gré de l'auteur, la beauté du corps masculin et féminin est comparée à d'autres activités de la vie. Beaucoup de thématiques de ses essais ont fini par constituer des motifs de ses ouvrages littéraires. L'activité critique permettait à Gombrowicz de noter ses observations et de les remanier selon le public auquel il devrait se diriger. Il n'a jamais cessé de comparer la culture polonaise aux autres cultures. Dans son autocréation, il justifie son entreprise en avouant que

[...] confronter les Polonais à l'univers est l'une des grandes tâches qui nous incombe aujourd'hui – tâche d'autant plus importante que, par un tour pendable de l'Histoire, la Pologne aujourd'hui se trouve derechef isolée non seulement des Amériques, mais encore de l'Europe de l'Ouest⁷⁷.

De cette façon, la comparaison sert à l'identification culturelle de l'écrivain lui-même. La mise en valeur des différences et des paradoxes risque de créer des stéréotypes.

II.4 L'art dangereux de l'érotisme

Les comparaisons culturelles entre l'Europe et l'Argentine, la littérature, l'érotisme, ainsi que la philosophie européenne constituaient en quelque sorte le répertoire de base de l'écrivain polonais. Les textes courts et concis, d'un style gaillard, pimentés d'ironie, se ressemblent les uns aux autres.

Dès les premiers textes critiques parus dans la presse polonaise, nous pouvons constater un intérêt constant pour l'érotisme et sa dimension littéraire, artistique, culturelle et sociale. Son approche est surtout esthétique ; il s'agit de présenter la beauté. Gombrowicz n'approfondit pas les questions anthropologiques ni philosophiques. Il se centre surtout sur l'aspect national ou culturel pour en montrer les différences. Bien évidemment, il part de sa culture mais se rend compte qu'il ne connaît que la Pologne d'avant 1939, la vieille Pologne qui n'existe plus. C'est pourquoi, exilé en Argentine, il revendique son

⁷⁷ *Ibid.*, p. 117.

origine européenne pour se distinguer des Sud-américains. Dans les séries d'articles des années 1940, Gombrowicz ridiculise l'image stéréotypée de la culture française, du salon et de Versailles. Il attaque la France comme pays qui représenterait une partie considérable de la culture européenne. Il s'adapte aux besoins des lecteurs avides de curiosités du passé. Il en va de même pour ses divagations sur l'érotisme argentin. *Notre drame érotique* constitue la suite de ses critiques sur la culture européenne en matière de sexualité. Le tort des Argentins est de suivre le modèle érotique de la vieille Europe qui n'est pas le leur. Il souhaite moderniser la conception de la sexualité. Il est curieux de voir que, comme dans ses textes polonais, Gombrowicz prête beaucoup plus d'attention au rôle de la femme. Il décrit sa beauté, son comportement, ses vices et ses valeurs. Dans ce sens, on pourrait dire qu'il est anachronique, mais son propos est moderne et il combat l'image typique de la femme soumise, femme au foyer, femme-fleur ou femme infantilisée. Cela irait à l'encontre de l'image de misogynie que les critiques ont souvent attribuée à Gombrowicz.

Étant donnée une certaine récurrence du thème de l'érotisme dans l'œuvre critique de Gombrowicz, on pourrait constater que ses observations forment une conception plus ou moins cohérente. C'est surtout une contestation des normes nationales de la culture et de la société. L'érotisme de Gombrowicz est par conséquent anormal. Pour reprendre le mot utilisé par Mandiargues dans son essai, nous pourrions dire que c'est un érotisme réfractaire. C'est une résistance constante à *l'ancien régime*, au vieil ordre, au patriotisme, au roman et à la beauté classiques. Dans les textes de Gombrowicz nous pouvons percevoir une volonté de réforme et de modernisation de l'érotisme. Il ne s'agit pas de trouver une explication philosophique ou religieuse de l'Éros mais de rendre compte du changement de la mentalité et de la négligence du rôle de l'érotisme dans la culture moderne. Il en va de même pour la beauté qui n'est plus une beauté classique mais une beauté imparfaite et impure. C'est pourquoi le passage qui éveille l'admiration de Pasolini est celui que Gombrowicz consacre aux *changos*, jeunes garçons tout à fait ordinaires dont la beauté et le *sex-appeal* se perçoivent dans leur imperfection. Le renversement de l'ordre concerne également le statut des deux sexes et des institutions sociales comme le mariage. De cette façon, les déclarations sur l'érotisme s'inscrivent dans une tradition critique (de l'érotisme

comme de la lutte contre l'érotisme) mais tendent à mettre en valeur le grand potentiel purement esthétique (l'érotisme comme manière d'écrire).

En appendice de ce chapitre nous voudrions évoquer un article très bref consacré entièrement à l'érotisme, dans lequel Gombrowicz résume ses postulats et les porte au niveau littéraire. Quand Gombrowicz rentre en Europe en 1963, il est fréquemment sollicité par les journaux et par les revues littéraires. L'une des questions concerne l'érotisme⁷⁸. En répondant, l'écrivain constate que l'érotisme dans les mains d'un artiste est la clef « aux portes du Charme et de la Beauté » pourvu que l'on soit extrêmement prudent. Il faut, comme il le conseille, éviter l'érotisme froid, cruel et cérébral et préférer la poésie et la sensualité. C'est la seule façon d'éviter un échec sur le plan artistique.

Après cette observation somme toute peu innovatrice, Gombrowicz introduit une autre remarque dans le contexte des années 1960 et du changement de mentalité et de la sensibilité. Désormais, il faut parler d'Éros moderne et, par conséquent, d'une nouvelle conception de la beauté liée à l'infériorité. Qu'est-ce que cela veut dire pour un écrivain ? La réponse de Gombrowicz consiste à expliquer le nouvel absolu, la nouvelle valeur suprême pour l'homme moderne. Dans un monde sans Dieu, sans grandes idéologies, l'homme solitaire cherche l'enchantement et l'extase dans un autre être humain. Il cherche sa propre beauté qu'il trouve dans la jeunesse. Selon Gombrowicz, la jeunesse devient une beauté suprême et c'est l'érotisme qui nous captive et nous mène vers la jeunesse. Cependant, être jeune signifie être imparfait et immature, ce qui fonde le paradoxe principal de notre recherche. On peut traiter cette déclaration de l'écrivain comme faisant partie de son dictionnaire privé de l'érotisme. De cette façon, le lecteur peut comprendre (comme l'a fait Pier Paolo Pasolini) que les catégories abstraites avec lesquelles Gombrowicz opère pour expliquer le sens de ses œuvres (la Jeunesse, l'Immaturité, la Beauté) sont en réalité des synonymes de l'érotisme. Ce qui est ineffable reçoit un autre nom sans pourtant disparaître.

En guise de conclusion à cette étude sur l'érotisme dans la littérature, l'écrivain polonais ajoute une seconde restriction. Si l'érotisme représente une excellente opportunité qui s'ouvre pour l'artiste, il peut facilement devenir un

⁷⁸ Witold Gombrowicz, « O erotyzmie », *Varia III*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004, p. 418-419.

calvaire s'il est traité d'une manière trop superficielle. Gombrowicz répond de cette façon aux critiques français qui ne voyaient dans son œuvre que des perversions sexuelles, de l'onanisme, de la pédérastie, du voyeurisme, etc. Gombrowicz tranche net en disant : « je déteste la pornographie, dans mon écriture je suis pur »⁷⁹. De plus, il avance la thèse selon laquelle l'érotisme peut créer des œuvres abominables, atroces et tout à fait insoutenables. De cette façon, l'érotisme mène à la laideur et à l'ennui. D'après Gombrowicz, si l'on a recours à l'érotisme, il faut tout d'abord bien connaître les raisons pour lesquelles on le fait et ne jamais oublier l'inspiration poétique. Il est étrange de lire de tels conseils écrits par un écrivain qui ne s'est jamais exercé comme poète. Cependant, son avis déterminé nous fait comprendre qu'il ne s'agit pas ici d'une forme lyrique, mais d'une sensibilité poétique que chaque écrivain devrait posséder.

Gombrowicz perçoit l'érotisme en littérature comme une arme à double tranchant. Il enrichit l'écriture autant qu'il excite l'écrivain et séduit le lecteur par le plaisir du texte. En même temps, son usage impropre ou abusif peut anéantir tout ce qu'il est capable d'embellir. L'érotisme est par conséquent un « outil » puissant et dangereux à la fois. L'écrivain ne peut pas perdre de vue la nouvelle sensibilité de l'époque des années 1960 quand il décrit l'érotisme. De même, il vaut mieux qu'il n'oublie pas l'effet de poétisation.

On peut mieux comprendre l'approche critique de Gombrowicz envers l'érotisme dans sa propre œuvre ainsi que dans les textes d'autres écrivains. L'esthétisation de l'érotisme est une démarche culturelle et contre-nature. Gombrowicz en parlant de la littérature utilise souvent les mots « artiste » ou « poète » et non « écrivain » ou « romancier ». Il souligne ainsi le caractère élitaire de l'érotisme. Il lui faut une mesure tout comme à la poésie.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 419.

Épilogue GOMBROWICZ CONTRE MANDIARGUES

À ce point de la discussion sur l'érotisme, la déclaration de Gombrowicz rejoint celle d'André Pieyre de Mandiargues. Les deux écrivains partagent le même avis sur l'érotisme comme étant une force puissante dans les mains d'un écrivain. Ils reviennent à cette thématique dans de nombreux textes critiques. Les deux perçoivent surtout sa valeur esthétique et s'opposent à son usage abusif. De même que Mandiargues se scandalise quand il parle de l'essor du roman « à la *Histoire d'O* » en France, Gombrowicz prend ses distances avec la pornographie et la laideur de l'érotisme froid et cérébral. Le charme de l'érotisme réside pour les deux écrivains dans son caractère élitaire et dans son usage original. Ce n'est pas parce qu'un texte aborde l'érotisme qu'il devient intéressant. L'érotisme n'est pas une garantie de succès mais une occasion. Il semble que c'est dans ce sens que Mandiargues admire le caractère réfractaire de l'œuvre gombrowiczienne. Il ne suffit pas d'être un autre écrivain scandaleux, encore faut-il le faire avec authenticité, en connaissant les raisons du scandale. Il en va de même pour l'érotisme qui doit être traité d'une manière extrêmement délicate. Ceci ne veut pas dire éviter le contenu sexuel explicite ou bannir les perversions sexuelles mais être conscient de la valeur artistique de la représentation de la sexualité. La force de l'écriture ne peut pas écraser le lecteur, c'est pourquoi un texte ne peut pas être seulement érotique. Il faut lui donner une dimension poétique. En choisissant la troisième voie, entre l'idéalisme et le naturalisme, l'écrivain se place dans l'expressionnisme érotique. Son érotisme littéraire devient ainsi un mélange de ses croyances, de sa biographie romancée, de ses livres, de ses lectures, etc. Cependant l'expression de l'érotisme échappe au contrôle de l'écrivain, prend son élan indépendamment de sa volonté et cherche le lecteur pour compléter le circuit dynamique.

Le traitement de l'érotisme peut prendre des voies différentes mais les deux écrivains tendent à souligner son caractère grave. Mandiargues se pose en défenseur de l'érotisme noir (« éros noir ») lié à des situations extrêmes de la vie

et avec un fort penchant vers la thanatologie. Gombrowicz, à son tour, met en évidence le sérieux de l'érotisme dans sa vision de l'homme, mais n'oublie pas son côté risible. En même temps, les deux écrivains se contredisent en introduisant à côté de l'élément dramatique l'élément ludique comme composante indispensable de l'érotisme. Si Gombrowicz parle de « l'Éros sérieux » qui « suscitera toujours le *jeu* douloureux des antinomies » ou bien « ce *jeu* d'instincts, de passions entre les femmes et les hommes qui ne s'aiment pas mais qui s'attirent », de même Mandiargues compare l'érotisme à une extase de l'homme « dans ses *jeux* voluptueux ou dramatiques ». Le but du jeu est le plaisir. Dans la littérature, il implique des codages, des chiffres, des métaphores, des métonymies ou des expérimentations formelles. Ces procédés ne peuvent pas faire l'objet des textes critiques et il faut les chercher dans les œuvres littéraires. Les écrivains jouent souvent avec des stéréotypes et des conventions littéraires et culturelles. Le jeu est le propre de la jeunesse, de l'immaturation, de l'enfantillage : il ajoute un élément d'incertitude et de suspense à la construction de l'érotisme. Ainsi commence la dialectique de l'érotisme. On compare les éléments sérieux aux éléments ludiques (parfois même comiques).

Nous essayerons d'examiner dans la suite de notre étude de quelle manière ce que nous appelons les conceptions de l'érotisme de chacun des écrivains divergent et se réalisent dans leurs œuvres littéraires.

TROISIÈME PARTIE

LA MARGE D'ANDRE

PIEYRE DE MANDIARGUES

Dans cette partie nous allons lire le roman et chercher à comprendre comment l'érotisme s'accorde, dans l'ensemble de l'œuvre, sur différents niveaux. Tout d'abord, nous voudrions montrer que *La Marge* entre dans une histoire personnelle de l'écriture d'André Pieyre de Mandiargues. Le travail de rédaction, le titre, la division du roman ainsi que son aspect visuel dans l'édition, constituent une première couche d'interprétation. D'une façon générale, *La Marge* s'organise autour des limites, tantôt temporelles, tantôt spatiales. Afin de discerner le rôle de celles-ci, nous chercherons à identifier la temporalité fictive, le rythme des quatre parties du roman et les configurations des espaces, toujours déterminés par les personnages. Étant donnée la dynamique de ces échanges, l'érotisme dans *La Marge* se construit au fil de la lecture, en dévoilant ses potentialités artistiques (théâtrales ou cinématographiques). Les marges entre un chapitre et l'autre ne sont que des contraintes d'écriture car tous les éléments, de la première page à la quatrième de couverture, contribuent à créer l'énergie et la cohésion du roman.

I Avant la lecture

I.1 L'œuvre en voyage

Avant d'avoir reçu le prix Goncourt pour *La Marge* en 1967, André Pieyre de Mandiargues entra dans le monde de la littérature d'une façon beaucoup moins spectaculaire. Exilé à Monaco pendant la guerre, il commence à écrire, en 1943, un recueil de poèmes en prose, *Dans les années sordides*, publié en 280 exemplaires par *L'Éclaireur de Nice*. Il a demandé à Léonor Fini un dessin de couverture et deux illustrations¹. Il faut noter que, dans la suite de sa carrière littéraire, il a souvent collaboré avec des artistes, peintres et photographes. À la fin de la guerre, en 1945, Mandiargues revient à la même imprimerie pour déposer son long poème, dédié à Meret Oppenheim : *Hedera ou la persistance de l'amour pendant une rêverie*. Les titres de ces deux livres reflètent une ambiance sordide et renvoient à la thématique d'une rêverie persistante que Mandiargues développera dans la suite de sa carrière. En même temps, il continue à écrire des nouvelles pour un nouveau recueil, *Le Musée noir*. Ces sept nouvelles écrites pendant le séjour à Monaco paraissent en 1946 chez Robert Laffont. Mandiargues commence à être publié à Paris². La même année, il rencontre Jean Paulhan et commence sa collaboration avec la *Nouvelle Revue Française*. En 1947, Mandiargues fait des rencontres fondamentales, avec André Breton qui l'introduit dans le milieu surréaliste et avec Bona Tibertelli de Pisis qu'il épouse trois ans

¹ Léonor Fini (1907-1996), artiste peintre argentine d'origine italienne proche du milieu des surréalistes parisiens. Elle était le premier amour de Mandiargues. C'est à elle qu'il dédie la première nouvelle du *Musée noir*, « Le Sang de l'agneau ». Avec Henri Cartier-Bresson, tous les deux ont fait un voyage en Italie, en voiture. Cf. Léonor Fini et André Pieyre de Mandiargues, *L'ombre portée : correspondance 1932-1945*, trad. Nathalie Bauer, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2010.

² André Pieyre de Mandiargues, « L'Étudiante », Paris, Fontaine, « L'Âge d'or », n° 21, 1946 (1945 sur la couverture). Ensuite la nouvelle intègre le recueil *Soleil des loups*. Désormais dans toute cette partie au lieu du nom entier de l'auteur nous utiliserons « APM » suivi des références aux œuvres.

plus tard³. Pendant que les deux décennies suivantes mettent la littérature française au sommet des récompenses internationales⁴, Mandiargues continue à fréquenter les surréalistes⁵ et le milieu de la *Nouvelle Revue Française*. La thématique de la rêverie, la forme brève en prose, les ornements en forme d'épigraphe ou de dédicace l'intéressent et il décide d'entamer ainsi son travail d'écrivain. Les années heureuses de sa vie, (son mariage avec Bona Tibertelli en 1950), l'encouragent à écrire un nouveau recueil. Il passe son temps à peaufiner son style et il parvient à publier en 1951, *Soleil des loups*⁶ qui lui vaut le prestigieux Prix des Critiques.

Une étape nouvelle de son œuvre est visiblement influencée par ses nombreux voyages en Italie. *Marbre* en 1953, *Le Lis de mer* en 1956, deux ouvrages publiés chez Robert Laffont proposent des récits qui mélangent l'érotisme avec le voyage et la rencontre de soi-même avec la nature. Dans ses textes, Mandiargues rompt fréquemment la narration par des mises en abyme et des rétrospectives, en trouvant une temporalité non-linéaire, plus adéquate pour conter une rêverie. Il essaie de chercher le point de vue du narrateur. Il s'essaie même à écrire un texte d'inspiration sadienne *L'Anglais décrit dans un château fermé*, publié sous le pseudonyme de Pierre Morion en 1953⁷.

En 1958, Mandiargues et son épouse Bona partent en voyage au Mexique pour six mois⁸. C'est sans doute l'un des voyages les plus importants de sa vie. Les souvenirs de ce long voyage vont surtout s'inscrire dans le début d'une série d'essais, commencée en octobre 1958 par *Le Belvédère* publié chez Grasset. Mandiargues y mêle les souvenirs de l'Italie et du Mexique. Huit ans après la

³ Bona Tibertelli (1926-2000), peintre italienne, nièce de Filippo de Pisis (1886-1956) peintre lui-aussi.

⁴ Entre 1947 et 1967, le prix Nobel de littérature a été décerné à cinq auteurs français : André Gide (1947), François Mauriac (1952), Albert Camus (1957), Saint John-Perse (1960), Jean-Paul Sartre (1964).

⁵ Entre 1948 et 1949 il rencontre Octavio Paz.

⁶ Paris, Robert Laffont, 1951.

⁷ Étant donné que ce texte reste anonyme jusqu'à sa publication en 1979, sous la signature de Mandiargues, nous ne considérons pas son influence sur son statut d'écrivain, puisque *La Marge* est publiée en 1967.

⁸ Pendant le périple, le couple fait des arrêts Caracas, à la Havane et à la Nouvelle-Orléans. Le séjour au Mexique dure du 11 mars au 14 juillet 1958. Ce voyage fondamental a laissé beaucoup de trace dans la vie et dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues. « Ce fut au Mexique qu'il s'était senti redevenir poète », p. 33. Cf. APM, *Pages mexicaines*, Paris, Gallimard/Maison d'Amérique Latine, 2009. Le livre a été publié à l'occasion de l'exposition « André Pieyre de Mandiargues, pages mexicaines », présentée à la Maison d'Amérique Latine à Paris du 18 mars au 10 juillet 2009.

parution de *Soleil des loups*, Mandiargues revient à la forme brève, avec la publication de *Feu de braise* en mars 1959⁹. L'ébauche de la nouvelle « Rodogune » est à l'origine des personnages de *La Marge*. Le recueil, très apprécié par la critique, (il reçoit le Prix de la Nouvelle) marque la fin d'une certaine période dans sa vie car c'est l'année de sa séparation avec Bona. Mandiargues se plonge dans ce qu'il appelle sa deuxième solitude, solitude qui lui rappelle celle d'avant 1946. Une rétrospective le pousse à la correction et à la publication de ses premiers poèmes jusqu'alors inédits¹⁰. Le retour à la poésie, et en même temps son entrée dans la grande maison d'édition Gallimard, marquent un changement et une nouvelle forme d'écriture : le roman. La mise en évidence de ses poèmes de jeunesse, alors qu'il a 52 ans, lui dévoile la nécessité d'une nouvelle approche et d'une nouvelle sensualité. La prose et la poésie se mêlent de plus en plus à l'érotisme. Il écrit une nouvelle érotique *La Marée*, à la demande d'André Breton, pour le catalogue de l'exposition internationale du Surréalisme, sur le thème de l'érotisme¹¹. Il poursuit avec le même thème dans la forme brève *Sabine*¹² qui forme, avec trois autres nouvelles, *Porte dévergondée*, recueil paru en 1965¹³. Il s'essaye pour la première fois à la structure romanesque dans *La Motocyclette* en 1963, roman jugé trop licencieux par le jury du prix Femina. Quant au changement de style, Mandiargues note : « au fur et à mesure que je vieillissais et que je devenais impuissant, l'érotisme prenait de plus en plus forme dans mon œuvre alors que normalement ça aurait dû être le contraire »¹⁴.

Mais c'est à partir de 1964 que commence la rédaction d'un roman nouveau. Il interrompt sa rédaction avec de brefs mais fréquents séjours à Barcelone où il plonge dans l'atmosphère de la ville et de ses quartiers. Il prenait beaucoup de notes et même marquait les points importants sur le plan du centre-

⁹ APM, *Feu de braise*, Paris, Grasset, « Cahiers verts », 1959.

¹⁰ APM, *L'Âge de craie* suivi d'*Hedera*, « Premier cahier de poésie », Paris, Gallimard, « Blanche », 1961. Sans compter *Astyanax* publié séparément en 1957, c'est à partir des années 1960 que Mandiargues redécouvre la poésie. La poésie devient organisée en cahiers. En 1964, il publie deux recueils : *Astyanax*, précédé des *Incongruités monumentales* et suivi de *Cartolines et dédicaces* et *Le point où j'en suis*, suivi de *Dalia exaltée*, et de *La Nuit l'amour*.

¹¹ L'exposition a eu lieu en décembre 1959 dans la galerie Daniel Cordier. Cf. <http://www.arcane-17.com/pages/andre-breton/exposition-internationale-du-surrealisme-a-la-galerie-daniel-cordier-en-1959.html>. La nouvelle a été ensuite intégrée dans *Porte dévergondée*.

¹² APM, *Sabine*, Paris, Mercure de France, 1963.

¹³ APM, *Porte dévergondée*, Paris, Gallimard, 1965. C'est la seule publication contemporaine à la rédaction du texte définitif de *La Marge*.

¹⁴ Aliette Armel, « Les Multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues », *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988, p. 104.

ville¹⁵. L'année du début de la rédaction est l'année même du temps de l'histoire dans le roman. Pendant la rédaction du roman, il publie le recueil de quatre nouvelles *Porte dévergondée* et le recueil de poèmes *Le Point où j'en suis*. En 1965, il publie *Larmes de généraux*, préface au recueil de photographies de Frédéric Barzilay¹⁶ *Les Corps illuminés* mais il publie également un essai sur *De l'amour* de Stendhal intitulé *Beylamour*. Les textes avec lesquels il travaille pendant ce temps abordent plus fréquemment le temps de l'érotisme¹⁷. Mandiargues achève l'écriture du roman le 10 octobre 1966¹⁸.

I.2 *La Marge* comme titre

Avant de passer à l'analyse des publications, il paraît utile de donner un résumé du livre en nous appuyant sur la critique de Robert Kanters :

Un homme arrive à Barcelone, y trouve une lettre qui de toute évidence lui annonce la mort des siens, de sa femme, de son enfant, et cette lettre il ne la lit pas jusqu'au bout, il ne rebrousse pas chemin, il pose la lettre et reste à Barcelone. Le roman est le récit des jours qu'il va y vivre, seul, dans le quartier réservé, au chaud parfum d'érotisme qui lutte contre le parfum de la mort dégagé par la lettre laissée dans la chambre d'hôtel. C'est cet effort pour tenir la mort en marge, [...] cet effort bien entendu inutile qui crée la douloureuse tension du livre et lui donne même parfois une note de tendresse grave assez rare dans l'ensemble de l'œuvre¹⁹.

Ajoutons à ceci que le protagoniste, en renonçant la lecture complète de la lettre, se donne trois jours d'incertitude et, pour tuer ce temps, il plonge dans l'ambiance d'un quartier de prostitution. Le roman est un compte à rebours, une lutte contre la nostalgie érotique. Après cette brève introduction, nous voudrions comprendre le sens que Mandiargues a donné à son titre.

¹⁵ Dans le dossier consacré à *La Marge* dans les archives de Mandiargues, nous pouvons consulter des brochures de magasins, des menus de restaurants et un plan de la ville.

¹⁶ Les photos du même photographe sont utilisées comme couverture pour la première édition « Folio » de *La Pornographie* de Witold Gombrowicz.

¹⁷ Cf. Jean-Pierre Larbalet, « André Pieyre de Mandiargues : défense et l'illustration de l'érotisme », *Marginales*, n° 106, avril 1966, p. 78-80.

¹⁸ Pour un parcours général des œuvres d'André Pieyre de Mandiargues, cf. Robert Kanters, « Parmi les livres : André Pieyre de Mandiargues », *La Revue de Paris*, n° 1, janvier 1968, 116-121.

¹⁹ *Ibid.*, p. 120-121.

Le titre, partie du périphrase auctorial, reste presque toujours le même²⁰. L'entrée dans la modernité donne plus d'importance au titre du livre plus restreint²¹. Si les études du titre sont relativement récentes, les auteurs ont toujours été conscients de sa valeur et ont parfois commenté des œuvres d'autres artistes en y faisant référence. « Intituler, c'est saler la peinture. Tant pis pour ceux qui aiment manger fade »²² disait Mandiargues à propos d'un tableau de sa femme Bona. Tant mieux pour l'écrivain qui n'aimait pas les nourritures insipides et cherchait lui-même à bien assaisonner ses plats littéraires. Parfois, après avoir écarté beaucoup de candidats, il finissait par opter pour tel ou tel titre²³. Il est clair que, pour Mandiargues, le choix de l'intitulé est capital ; le nom élu doit intriguer le lecteur et représenter un indice portant de quelque manière sur le contenu. Il préfère les titres courts, des noms concrets de choses ou d'espaces. S'il utilise les noms propres, ils concernent presque exclusivement des héroïnes (*Clorinde, Rodogune, Sabine, Adiva, Miranda*)²⁴. En ce qui concerne le rapport entre le titre et l'érotisme, il y a très peu de titres qui l'évoquent²⁵. Si la fonction du titre est triple, l'identification, la description et la mise en valeur, il ne faut pas oublier que les titres jouent un rôle primordial dans le domaine du marketing et que leur attribution se fait souvent en accord avec les maisons d'édition pour des raisons commerciales. Ce n'est pas le cas de Mandiargues et ses titres sont plutôt

²⁰ L'importance du titre d'une œuvre littéraire, son analyse morphologique et sémantique ont fait l'objet de plusieurs travaux universitaires, parmi eux notamment, celui de Gérard Genette. Le critique considère le titre comme un exemple de la paratextualité (l'un des procédés de manipulation dont se sert l'écrivain afin de créer des effets textuels) dans sa conception de la transtextualité de l'œuvre littéraire. Selon Genette, il y a deux types de paratexte : auctorial et éditorial. Le premier contient tout ce qui relève de la responsabilité de l'auteur. Il est composé d'un périphrase (nom d'auteur ou son pseudonyme, *titre*, dédicace, épigraphe, préface, notes), et d'un épitexte public (interview, entretien, colloque) et d'un épitexte privé (correspondances, confidences, journal intime, avant-texte). Le paratexte éditorial est sous la responsabilité de l'éditeur ; il se divise de même en périphrase (couverture, jaquette, prière d'insérer) et épitexte (publicité, catalogue, presse d'édition). Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

²¹ Voir Serge Bokobza, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « Le Rouge et le Noir »*, Genève, Librairie Droz, 1986.

²² APM, « Vêpres siciliennes », *Deuxième belvédère*, Paris, Grasset, 1962.

²³ Même si Mandiargues n'a pas laissé traces d'autres titres envisagés pour *La Marge*, il est intéressant d'évoquer ici son travail sur les manuscrits de son premier recueil *L'Âge de Craie*. Dans l'édition corrigée, la plupart des poèmes ont un titre modifié ; l'exemple le plus frappant est celui du poème « La cruauté originelle » pour lequel Mandiargues a proposé « Divination », « Ce qui naît parmi les mines », « Le résidu originel », « Les signes », « Les destructions de l'origine », « Le passage difficile », « Le passage malaisé », avant de se décider. Cf. Fonds André Pieyre de Mandiargues/IMEC, cote PDM 7.4.

²⁴ Il a choisi *Vanina* pour le roman *Le Lis de mer*, mais ce titre a été déjà utilisé par un autre écrivain.

²⁵ On peut penser à *Porte dévergondée* ou aux *Formes charnelles*.

symboliques et poétiques. Selon Roland Barthes, le titre peut être interprété à travers cinq codes : herméneutique (qui consiste « à distinguer les différents termes au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile »), sémique, symbolique, proaïrétique (la structure de l'action) et culturel (les références à une discipline de l'art ou des sciences)²⁶. Essayons d'appliquer ce critère à *La Marge*.

Il s'avère que la marge est l'énigme principale du roman. Nous nous demandons quels sont la cause et le sens de la mise en marge. Qui ou qu'est ce qui est en marge ? Le protagoniste, Sigismond Pons, met à la marge la lettre qui annonce la mort. Il éloigne le présent actuel et tragique pour le remplacer par une réalité nouvelle. Ce qui devrait être à la marge, un voyage d'affaire, devient primordial. La mise en marge se prolonge pendant trois jours. La réponse à la question jusque-là sans réponse et les conséquences qu'elle amène terminent le roman. Telle sera son application dans le code herméneutique. Le code sémique se réfère au choix des personnages dans une condition marginale. Sergine renonce à la vie après la mort accidentelle de son fils. Sigismond veut ajouter un post-scriptum à la lettre reçue et s'enferme dans une bulle onirique. Gédéon comme père et homosexuel refoulé revient comme un cauchemar de Sigismond. Juanita, jeune prostituée est en quelque sorte située à côté de Barcelone pour faire partie du rêve érotique de Sigismond²⁷. Le code symbolique nous renvoie au traitement du langage qui, dans le roman, opère surtout grâce à la superposition des temps, à l'inversion et à la parenthèse comme moyens d'expression principaux. Le code proaïrétique (de l'action) se rapporte au sens primaire du mot, la marge comme le bord, la frontière. Le roman suit cette logique en opposant les parties de sa structure et mettant l'accent sur ce qui se passe « entre » les personnages (les morts et les vivants), les lieux (Barcelone et Rome) et entre les temps d'action (le passé et le présent). Enfin, quant au code culturel, la marge se réfère surtout à deux questions, le politique (la marginalisation de la Catalogne sous le régime franquiste) et le social (la décadence du quartier Raval à Barcelone)²⁸. Il peut être

²⁶ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 25. L'essai de Roland Barthes aborde la nouvelle d'Honoré de Balzac *Sarrasine* et se concentre dès le début sur le sens du titre.

²⁷ Cf. APM, *La Marge*, Paris, Gallimard, « Folio », n° 1294, 2009, p. 210, 249. Désormais, toutes les références à ce roman seront remplacées par « LM » suivi de la pagination.

²⁸ C'est ce dont témoigne une note dans le brouillon du roman, « Ce peuple aussi vit en marge ». Cf. Fonds André Pieyre de Mandiargues/IMEC, côte PDM 1.1.

compris également comme l'érotisme que Sigismond, a mis à la marge dans ses rêves et qu'il a voulu réaliser dans la réalité. Le rêve de l'adultère, malgré son amour pour Sergine, persistait. Notre but n'est pas pourtant la démonstration du conventionnalisme de l'écriture de Mandiargues, qui écrit un roman en associant différents codes. Ce qui, à notre avis, semble confirmer l'examen du titre, selon ce critère, est sa polyvalence et son caractère originel. Revenons au titre et à son sens primaire.

La Marge est un titre qui, de prime abord, détermine une abstraction, non une chose concrète comme c'est le cas de *La Motocyclette*, du *Lis de Mer* ou de *Marbre*. Dans le domaine de la littérature, la marge est un élément commun à tous les livres : « L'espace blanc laissé sur le bord extérieur d'une page imprimée, à droite du recto, à gauche du verso; l'espace blanc à gauche d'une page manuscrite »²⁹. Le blanc étant chez Mandiargues la couleur symbolisant la mort, nous pouvons penser que, tant que le récit dure, le lecteur suit le texte en voyant les marges. La blancheur de la page finale du roman marque une marge de silence.

Au sens figuré, grâce à sa position en dehors de ce qui est essentiel (le texte du livre), la marge devient un espace de liberté, d'où l'extension du sens : la marge comme « intervalle d'espace ou de temps, latitude dont on dispose entre certaines limites ». Ainsi, la notion se comprend dans un sens spatio-temporel et se détermine par l'usage que l'on en fait (marge de réflexion, marge de liberté). Elle reste figée dans les expressions en tant que « possibilité d'action entre une limite pratique et une limite théorique, absolue ». Ce peut être une marge de tolérance, une marge d'erreur ou une marge de sécurité.

L'extension du sens se traduit également dans les expressions comme « en marge de » qui signifie « en dehors de, mais qui se rapporte à quelque chose ». De cette façon, nous comprenons « vivre en marge » qui, d'après le dictionnaire, veut dire vivre « sans se mêler à la société ou sans y être accepté ». La marge est, par conséquent, un espace de solitude, d'une autopsie.

Pour résumer, la marge est surtout un espace. Mais elle peut prendre corps dans le sens spatial ou temporel. Grâce à son caractère périphérique, elle autorise une liberté. C'est pourquoi nous pouvons en laisser ou en donner à quelqu'un. En

²⁹ « Marge » dans *Le Nouveau Petit Robert de la Langue Française*, 2009, version digitale. Idem pour les citations suivantes.

revanche, cette liberté peut seulement exister entre certaines limites. D'après une telle présentation, la marge devient synonyme de bord, de bordure, de délai, de sursis, de prolongation, d'écart ou de différence. Mandiargues propose une explication du titre en insistant sur sa valeur temporelle : « La notion de sursis, par ailleurs, est souvent dans ma pensée. Elle est essentielle à *La Marge* et c'est par elle que le titre du roman s'explique principalement, sinon complètement »³⁰. De cette façon, Mandiargues a orienté l'interprétation temporelle de son roman.

Il ne faut pas non plus oublier l'étymologie de ce mot. « Marge » vient du latin *margo, marginis* (bord, bordure) et appartient à la même famille étymologique que le verbe « marcher » venant du francique *markôn* (imprimer un pas). Ainsi, avons-nous un doublet marge/marche, où la seule consonne palatale fricative chuintante passe de sonore [marʒ] à sourde [marʃ]. Un couplage à la fois phonétique et sémantique semble contribuer à donner un autre sens au titre du roman de Mandiargues. L'espace et le mouvement y sont présents. Sigismond, apparemment, avance dans l'espace mais, en réalité, il recule dans le temps.

Finalement, quant à la famille du mot, nous pourrions associer « la marge » à « la marginalisation », dans le sens social ou politique. Ainsi, le titre concerne, non seulement la situation des personnages mais également le contexte social présenté : le quartier de prostitution à Barcelone et la Catalogne sous le régime franquiste. La marge s'approche de la frontière, de l'exclusion sociale.

En ce qui concerne les variantes dans les différentes langues de Barcelone, la marge est le même mot en catalan « marge ». Il faut noter également la particularité de la définition espagnole, selon laquelle « la marge » est traduite par un substantif du genre ambigu *margen*. À part l'espace blanc de la page et une opportunité, il existe une expression *andarse por las márgenes* qui signifie « se limiter au minimum d'un sujet en laissant l'essentiel de côté ». Il nous semble que cette acception espagnole traduit bien le sens du roman, Sigismond se limite à ses besoins physiologiques : dormir, boire, manger et copuler. La dernière traduction du titre en espagnol *Al margen* (en marge), devient une qualification de l'histoire du Sigismond.

³⁰ APM, *Le Désordre de la mémoire : entretiens avec Francine Mallet*, Paris, Gallimard, 1975, p. 200-201.

Nous pouvons constater que le titre *La Marge* identifie l'ouvrage comme roman sur une situation des limites. Il y a toujours une limite que l'on ne peut pas dépasser. Pour la lecture, le titre met en valeur le marginal dans la construction du roman : les superpositions de temps au lieu d'un temps unique, les digressions au lieu de la narration linéaire, la vision myope au lieu d'une vision globale, les péripéties au lieu de l'action principale, les comparses au lieu des protagonistes. Nous pourrions déduire que la composante érotique, en apparence marginale, sera mise en évidence.

Comme nous venons de le montrer, le titre peut nous aider à construire plusieurs niveaux d'interprétation. Nous allons voir comment les différentes publications du roman orientent le livre vers son contenu érotique.



Fig. 12 L'affiche de *La Marge*, adaptation cinématographique de Walerian Borowczyk du 1976, avec Joe Dalessandro et Sylvia Kristel

I.3 Publications

Avant la parution officielle du roman, Mandiargues a décidé d'en publier un extrait. Ainsi, en février 1967, *La Nouvelle Revue Française* publie un court récit intitulé « À Barcelone »³¹. Le fragment correspond au texte du premier chapitre du roman, à l'exception de la phrase d'introduction ajoutée : « C'est à

³¹ APM, « À Barcelone », *La Nouvelle Revue Française*, n° 170, février 1967, p. 193-221.

Barcelone, et Sigismond Pons vient de sortir de l'hôtel où il est arrivé dans l'après-midi. « Escudillers », se dit-il (mentalement) [...] »³². C'est l'introduction de l'intrigue du roman.

Le roman complet est paru le 21 avril 1967, dans la collection « Blanche » et, simultanément, dans la collection « Soleil ». Voici la couverture et la page du titre dans la collection « Blanche »³³.

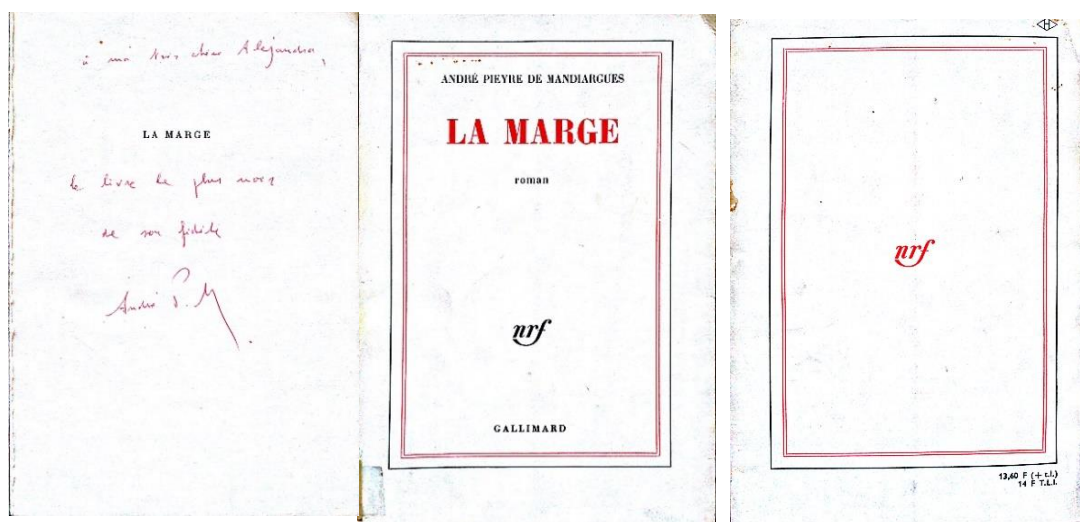


Fig. 13 La couverture de la *La Marge* dans la collection Blanche du 1967 et la dédicace à Alejandra Pizarnik

Sur le recto, sans illustration, nous remarquons d'abord le titre en caractères gras, de couleur rouge vif, imprimé dans la police Didot, placé au-dessous du nom de l'auteur. Le titre *La Marge* est accompagné du sous-titre *roman*. La présence du nom de la collection sur les deux côtés de la couverture souligne l'attachement traditionnel au rouge et au noir de la collection « Blanche »³⁴. La collection majoritairement consacrée aux romans constitue, jusqu'à nos jours, une partie très importante de la maison Gallimard. Par rapport au nombre des prix littéraires, sa position sur le marché national est considérable³⁵. Cette première publication de

³² *Ibid.*, p. 193. Dans l'édition de poche de 2009, le fragment cité correspond aux pages 18-52.

³³ L'exemplaire original de la bibliothèque personnelle d'Alejandra Pizarnik est conservé dans la Biblioteca Nacional de Maestros à Buenos Aires en Argentine. La dédicace sur la page de titre est : « À ma très chère Alejandra, / *La Marge* / le livre le plus noir/ de son fidèle / André PM ».

³⁴ En effet, « elle se rattache à celle de la NRF par son papier mat de couleur crème, par l'adoption d'une elzévirienne assez fine et allongée, aux contrastes de graisse peu marqués, et par l'impression en deux couleurs, le rouge et le noir. Elle en diffère cependant par le cadre à filet noir et le double filet rouge ». Voir la description de la collection Blanche disponible sur [www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/\(sourcencode\)/116029](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Blanche/(sourcencode)/116029).

³⁵ « De 1911 à 2011, la collection «Blanche» a été récompensée par 32 prix Goncourt, 29 prix Femina, 15 prix Renaudot, 10 prix Médicis, 14 prix Interallié, 27 Grands Prix du Roman de

La Marge, achevée d'imprimer le 30 mars 1967 et tirée à 12 477 exemplaires, ne comporte pas beaucoup de péri-textes. Le résumé sur la quatrième de couverture, la préface, la postface, la note biographique sont absents. La seule information sur l'auteur, en dehors de son nom et de son prénom, est la liste des ouvrages publiés jusqu'à la date de parution. En ce qui concerne les positions énumérées, il est intéressant de remarquer que les premières éditions monégasques ont été omises, ce qui fait qu'au moment de la parution, Mandiargues peut être considéré comme auteur de Gallimard. Après le verdict de l'Académie Goncourt en novembre 1967, la même édition est désormais accompagnée d'un bandeau rouge « Prix Goncourt 1967 ». Une autre version du bandeau comporte ce message publicitaire au ton journalistique : « Les hasards de la vie mènent cet homme à Barcelone (mais est-ce un hasard ?) dans un quartier sordide. Une lettre reçue...et sa vie bascule... « en marge » ... Jusqu'où ?..... ». Même dans ce texte laconique, nous pouvons déjà comprendre qu'il s'agit d'une histoire de voyage à Barcelone et, plus exactement, de la découverte d'un quartier sordide. Nous prévoyons également le motif tragique d'une lettre qui fait basculer la vie d'un homme. Désormais il est « en marge ». Cependant, ce qui est plus intéressant, concernant le contenu du roman, est l'insertion dans la parenthèse qui met en doute le hasard de cette histoire³⁶. En même temps, le roman paraît dans la collection « Soleil » (n° 206).

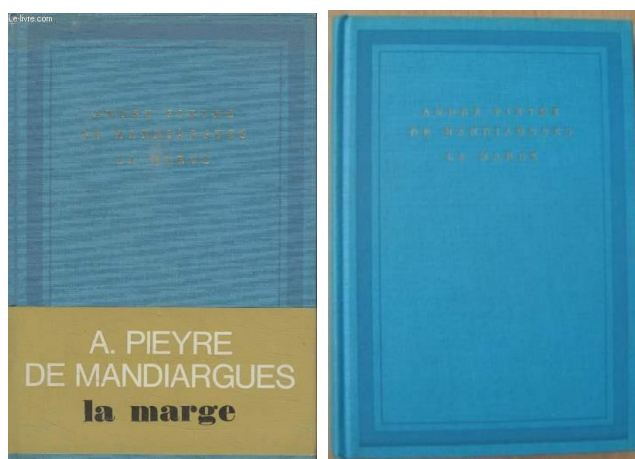


Fig. 14 La couverture bleue de *La Marge* en collection Soleil du 1967

l'Académie française et 4 prix du Livre Inter ». D'après le Site officiel Gallimard, disponible sur <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche>.

³⁶ Cela n'a pas échappé aux premiers critiques du roman. Cf. Guy Rohou, « André Pieyre de Mandiargues : *La Marge* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 175, juillet 1967, p. 136-137.

Fondée en 1957 par Claude Gallimard, sans être la Bibliothèque de la Pléiade, cette sélection se veut une variante élitiste et bibliophile³⁷. Elle se distingue par sa reliure cartonnée, par la pleine toile de couleur unie, par les motifs des couvertures, ainsi que par les titres frappés au fer et dorés. Après *La Motocyclette* en 1963, *La Marge* est le deuxième titre de Mandiargues publié de cette façon, (tiré à 10 000 exemplaires numérotés). C'est surtout le choix de la couleur bleu céladon/bleu turquoise qui est remarquable. Nous verrons que le choix de cette couleur constitue un intertexte et une sorte de leitmotiv du roman³⁸. Le roman a été traduit en italien³⁹, en hollandais⁴⁰, en suédois⁴¹, en danois⁴² en 1968, en anglais en 1969⁴³ et 1970⁴⁴, en espagnol en 1970⁴⁵ et en 1981⁴⁶, en 1992 en japonais⁴⁷ et récemment en allemand en 2012⁴⁸. Le livre fera objet d'une autre édition de luxe en 1980, avec une postface de l'écrivain suisse Jacques Chessex, intitulée « Avec Mandiargues »⁴⁹. La tranche de cuir dorée avec la mention de l'année de l'attribution du Prix Goncourt distingue cette édition bibliophile.

Les trois éditions n'orientent pas directement la lecture vers le thème de l'érotisme. Cependant, la publication dans les collections élitaires et l'allusion chromatique (le bleu) dans la couleur de couverture anticipent le potentiel extérieur du livre. Sa réédition en format de poche, paraît pour la première fois le 9 juin 1981 dans la collection « Folio ». Elle est encore aujourd'hui la version corrigée et définitive⁵⁰. Les rééditions suivantes datent de 1993.

³⁷ La mise en pages a été assurée par Robert Massin, figure importante de la typographie française, directeur artistique chez Gallimard à partir de 1958. Au moment de la création de la collection « Folio » en 1971, il sera chargé de créer sa maquette.

³⁸ Elle fait penser également à la couleur de l'anis bleu ; c'est aussi une allusion au *Bleu du ciel* de Georges Bataille, à la période bleu de la peinture de Picasso et aux tableaux de Miró.

³⁹ APM, *Il Margine*, trad. Antonio Porta, Roma, Feltrinelli, 1968.

⁴⁰ APM, *De dood in Barcelona*, trad. Henny Scheepmaker, Amsterdam, Arbeiderspers, 1968.

⁴¹ APM, *Tornet*, trad. Ingalisa Munck, Stockholm, Geber, 1968.

⁴² APM, *Taerskelen*, trad. Lars Bonnevie, Kopenhagen, Arena, 1968.

⁴³ APM, *The Margin*, trad. Richard Howard, New York, Grove Press, 1969.

⁴⁴ APM, *The Margin*, trad. Richard Howard, London, John Calder, 1970.

⁴⁵ APM, *El Margen*, trad. Francisca Perujo, Mexico, Joaquin Mortiz, 1970.

⁴⁶ APM, *Al Margen*, trad. Ricardo Cano Gaviria, Barcelona, Bruguera, 1981.

⁴⁷ APM, *Yohaku no machi*, (la ville de marge), trad. Kosaku Ikuta, Tokyo, Kawade Shobo Shinsha, 1992.

⁴⁸ APM, *Der rand*, trad. Rainer G. Schmidt, Berlin, Matthes & Seitz, 2012.

⁴⁹ APM, *La Marge*, Genève, Famot, 1980.

⁵⁰ Dans cette partie nous allons nous servir de l'édition nouvelle, APM, *La Marge*, Paris, Gallimard, « Folio », n° 1294, 2009 qui a accompagné le centenaire de l'auteur. Elle est indiquée par « LM » puis par la page de référence.

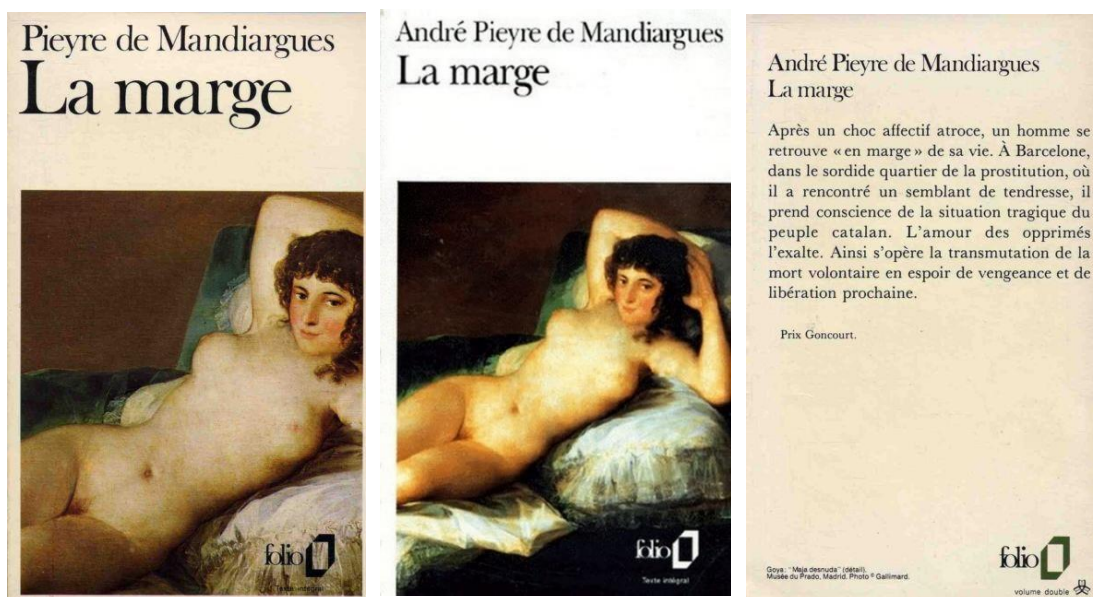


Fig. 15 La couverture de *La Marge* dans la collection Folio 1981 avec *Maja desnuda* de Francisco de Goya

I.4 *Maja desnuda* et le résumé

La collection « Folio » créée en 1972, divisée en séries à partir des années 1980, représente le format de poche chez Gallimard. Le 16 novembre de cette année-là paraît *Le Lis de mer* et, en 1981, *La Marge*. L'innovation de la collection est la mise en page inventée par Robert Massin et l'illustration obligatoire sur la première de la couverture. Pour les deux œuvres, l'image représente une femme nue. Si pour *Le Lis de mer* le dessin montre une silhouette nue marchant dans l'eau au coucher du soleil, dans le cas de *La Marge* le choix tombe sur l'un des nus féminins plus fameux dans la peinture occidentale. En effet, c'est un détail de *La Maja desnuda* de Francisco de Goya y Lucientes.

De prime abord, le choix d'un peintre romantique d'origine espagnole représentant un personnage historique espagnol, renvoie directement au lieu d'action du roman. Ensuite, comme nous le savons, Goya a peint la même femme, deux fois, (*La Maja desnuda* et *La Maja vestida*) dans une perspective crue, sans chercher l'allégorie ou un traitement mythologique. L'identité de son modèle a fait l'objet de débats pendant plusieurs siècles mais, jusqu'à présent, elle n'est pas confirmée. L'hypothèse la plus probable suggère que ce serait une image composite liant les traits de plusieurs femmes. C'est précisément cet aspect de

l'œuvre, la confusion de deux images féminines qui semble résumer *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues. D'ailleurs, l'auteur y fait allusion directement. Le personnage de Sigismond est confondu à cause de la ressemblance entre le corps de Juanita et celui du tableau de Goya : « Cependant son corps ressemble étrangement à celui de la *Maja desnuda*, la supposée duchesse d'Albe (souvenir d'art qui ramène implacablement la pensée à Sergine, un grave instant) »⁵¹. Une référence artistique lui fait penser immédiatement à sa femme Sergine. Cette confusion provoque la superposition de l'image de Sergine sur celle de Juanita, comme s'il s'agissait d'une superposition de deux tableaux de Goya, tableaux où l'identité des modèles est incertaine.

Enfin, le titre du tableau évoque un type de beauté féminine que Mandiargues décrit dans son roman ; *Maja* est un substantif qui signifie en espagnol « une personne qui par son comportement, son attitude et ses vêtements représente une certaine liberté et beauté, propre aux gens de condition sociale modeste⁵² ». Néanmoins, cette dénomination a été attribuée postérieurement, et elle change de *Vénus* à *Gitane* pour prendre la forme que l'on connaît actuellement. Le peintre a représenté la femme, étendue sur un meuble ordinaire, avec les bras croisés derrière la tête.

Rappelons encore un détail qui sans doute ne déplaisait pas à Mandiargues. L'œuvre de Goya, jamais exposée de son vivant, s'inscrit bien dans la définition de l'érotisme transgressif proposée par l'écrivain. La beauté dangereuse, prohibée par la censure de l'époque, à partir de 1901 ne l'est plus et, à droite de *La Maja vestida*, tout le public peut l'apprécier sur un mur du Musée Prado à Madrid⁵³.

L'illustration représente le tableau agrandi de façon à ce que le corps nu occupe tout le cadre de l'espace destiné. La taille de la police met en relief le titre mais ne permet pas de mettre le prénom de l'auteur. Ainsi, c'est d'abord *La marge* qui saute aux yeux des lecteurs (ce détail a été corrigé dans les éditions suivantes).

⁵¹ LM, p. 179.

⁵² D'après la définition du *Diccionario de la Real Academia Española* (24^e édition), *Majo, maja* : « *Dicho de una persona: Que en su porte, acciones y vestidos afecta un poco de libertad y guapeza, más propia de la gente ordinaria* ».

⁵³http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-maja-desnuda/?no_cache=1

La modernisation de cette collection revient l'année du centenaire de la naissance de l'écrivain, en 2009. Plusieurs changements sont à noter : la typographie du nom de l'auteur (il est mis en évidence cette fois-ci) et du titre ainsi que l'illustration sur la première de couverture. La police choisie pour le nom complet d'André Pieyre de Mandiargues est Univers. Nous supposons ici que c'est une marque de modernisation et de préparation pour les prochaines éditions numériques. La ligne d'interprétation du titre est confirmée par la couleur bleu-turquoise de la police, qui fait penser à la couverture de la première édition en collection « Soleil ». Il en va de même pour l'illustration où les bas portés par la figure féminine sont de la même couleur. La tonalité des couleurs entre l'orange, le brun et le noir s'accorde bien avec la palette présente dans le roman. Il en va de même pour la situation. Sur la photographie, le corps du personnage féminin, dont on voit le reflet dans une tache d'eau, fait penser au déboulement de Juanita et de Sergine. La modernisation s'opère également au niveau du choix de l'art : la reproduction du tableau de Goya daté de 1800 est remplacée par une photographie de Rebecca Hunt.

André
Pieyre de Mandiargues
La marge



Fig. 16 La couverture de *La Marge* dans la collection Folio du 2009

La confrontation de l'écrivain connu, du titre énigmatique et de la photographie intrigante, invitent à regarder au dos du livre.

Grâce au théoricien du paratexte, Gérard Genette, nous apprenons que l'idée de la quatrième de couverture possède son histoire⁵⁴. Le prospectus du

⁵⁴ Cf. Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, « Poétique », 2002.

XVIII^e siècle et ensuite le « prière d'insérer » à partir du XIX^e siècle sont considérés comme ses deux prototypes. D'abord, c'est un message envisagé comme une sorte de publicité préparée uniquement pour la presse. Ensuite, la pratique d'encarter une feuille informative dans un livre ne concerne que les exemplaires destinés aux critiques littéraires. Finalement, après la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'insertion est prévue pour tout le public. Peu après, les éditeurs se rendent compte qu'il est plus profitable, pour des questions de temps et d'économies, d'imprimer directement le même texte sur un espace encadré sur la quatrième de couverture. La modification n'a pas été adoptée par toutes les maisons d'éditions en même temps, Gallimard n'a cessé d'utiliser « le prière d'insérer » qu'en 1969. L'existence ou non du texte de la quatrième de couverture peut varier d'une l'édition à l'autre. Pour *La Marge*, il apparaît à partir de l'édition dans la collection « Folio ».

Depuis sa première apparition en 1981 jusqu'à la plus récente en 2009, l'éditeur imprime le même texte :

Après un choc affectif atroce, un homme se retrouve «en marge» de sa vie. À Barcelone, dans le sordide quartier de la prostitution, où il a rencontré un semblant de tendresse, il prend conscience de la situation tragique du peuple catalan. L'amour des opprimés l'exalte. Ainsi s'opère la transmutation de la mort volontaire en espoir de vengeance et de libération prochaine⁵⁵.

Essayons de lire ce résumé comme s'il s'agissait d'un roman traditionnel. Nous apprenons que c'est l'histoire d'un homme frappé d'un grand malheur. Le lieu d'action est déterminé à Barcelone et plus précisément dans son quartier réservé. L'action se limite à quatre événements : un traumatisme, une rencontre avec « un semblant de tendresse », une prise de conscience du protagoniste sur la condition du peuple catalan et le suicide final. Le temps de l'action peut être déduit de la condition des catalans décrits comme des opprimés : les années du franquisme (entre 1939 et 1977). Le sens proposé par ce résumé consiste en une sorte de transformation totale, du sens du suicide du protagoniste en hommage aux catalans qui devront gagner un jour leur liberté.

⁵⁵ LM, quatrième de la couverture.

De prime abord, il semble que soit proposé aux lecteurs le résumé d'un roman engagé politiquement⁵⁶. Nous présentons sa tonalité négative, ce dont témoigne le choix des adjectifs d'acception péjorative : « atroce », « sordide », « tragique », « opprimés ». Le seul accent positif, « tendresse » n'est qu'une illusion. Après les deux premières phrases, le lecteur peut s'attendre à une angoisse extrême. Cependant, la suite du texte semble contredire ce présupposé. La métamorphose se produit d'elle-même (« il s'opère ») et transforme l'ignoble en amour exalté et même en « un espoir de vengeance et d'une libération prochaine ». Par un effet de miroir, le sens du texte de la quatrième de couverture fait volte-face et laisse le lecteur perplexe ou, du moins, étonné. L'étonnement du lecteur est encore plus grand, s'il compare ce texte à l'illustration présentant *Maja desnuda*, au recto de la couverture. L'on peut imaginer que l'érotisme joue un rôle important. Une visite au quartier de prostitution laisse imaginer qu'« un semblant de tendresse » peut prendre corps d'une jeune prostituée espagnole. Nous ne considérons pas le texte sur la quatrième de couverture comme un véritable résumé du livre car, à notre avis, *La Marge*, lue en tant que roman engagé politiquement est plutôt décevant⁵⁷ ; une telle lecture peut mener à des malentendus et même à un sentiment de gêne⁵⁸. Nous essayerons de montrer comment la composante politique s'inscrit dans la construction tragique du roman. La première partie du résumé laisse entendre que le tragique et la transmutation ont un rapport avec l'érotisme, de même que la tragédie détermine le choix du traitement du temps de la narration. Il sera opportun de rapporter l'opinion de Mandiargues par rapport au traitement du temps dans son roman :

⁵⁶ La politique dans *La Marge* a fait l'objet d'une étude. Cf. Françoise Greenaway, « La dimension politique et morale de l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues », mémoire de maîtrise, University Edmonton, 1983.

⁵⁷ Dans ce sens, nous suivons le raisonnement de l'auteur de la préface de l'édition espagnole, selon lequel, ni la condition des catalans à l'époque, ni l'oppression du régime franquiste en 1964, ne se présentent d'une façon aussi univoque que dans le roman. Il faut comprendre la trame politique dans la totalité du livre.

⁵⁸ Il semble que Jean Paulhan soit tombé dans le piège de la lecture politique. Après avoir lu le roman, il écrit à Mandiargues au printemps 1967 (lettre sans date) : « [...] Je suis fâché que vous fassiez au furhoncle [Franco est nommé ainsi dans le livre] l'honneur de tant de lignes, ou de pages. S'agit-il de France, que nulles eaux ne purent décrasser [*qui*] disait autrefois : « Je suis oncle ». Mais l'a-t-il dit ? et quelle révolution souhaitez-vous ? qui n'entraîne aussitôt comme l'autre, le massacre des communistes par les anarchistes et inversement ». *André Pieyre de Mandiargues et Jean Paulhan : correspondance 1947-1968*, éd. Éric Dussert et Iwona Tokarska-Castant, Paris, Gallimard, « NRF », 2009, p. 344.

[...] avec *La Marge* j'ai essayé de faire des romans plus véritablement romans, c'est-à-dire développés avec plus de rigueur dans un temps plus mesuré. C'est le temps, selon mon opinion, qui est l'élément le plus définitif de la catégorie du roman ; c'est lui qui me donne le plus de difficultés quand j'entreprends de raconter une histoire. Au fond, quoique je ne sois pas précisément enthousiaste de la tragédie classique, je me serais assez bien accommodé de la règle des trois unités, qui enferme le drame dans les dimensions temporelles fixées d'avance. Plutôt que de la gêne, elle doit donner de l'aisance par la restriction qu'elle impose. Elle conviendrait autant à la narration qu'au théâtre⁵⁹.

Si Mandiargues cite la règle des trois unités, il oublie la structure de l'action dans la tragédie, exposée en quatre parties (exposition, nœud, péripétie, dénouement). Le résumé en quatre phrases correspond à la division du roman en quatre parties marquées par les chiffres romains. En revanche, à l'état de croquis, *La Marge* se présentait sous une forme différente. Nous essayons d'expliquer ce changement entre le brouillon et la forme finale du roman dans le sous-chapitre suivant.

I.5 L'origine de *La Marge*

Si l'histoire est aux personnages, la narration est au narrateur et le choix du récit à l'auteur. C'est bien l'auteur qui choisit le titre, le temps et le lieu d'action ; il invente des personnages, les met en intrigue. Il fait des préparations. Il peut également décider comment présenter une histoire : sous forme d'une nouvelle, d'un roman ou d'un poème. En effet, comme le remarque très justement Francine Mallet dans son livre d'entretien⁶⁰, la toute première notion des personnages de Sergine et Sigismond⁶¹ apparaît, quatre ans avant le début de la rédaction du roman, dans un poème, « Valmont », écrit en juillet 1960 :

VALMONT

Des cèdres bleus rayonne une neige d'été

Dans la chaleur du soir où va poindre l'éclair

⁵⁹ APM, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 194-195.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁶¹ Comme l'indique Iwona Tokarska-Castant, le couple fait penser également aux personnages de l'opéra de Richard Wagner, *Valkyrie*, Siegmund et Sieglinde. Cf. Iwona Tokarska-Castant, « Sigismond, le cousin de Pons : figures d'une anamorphose balzacienne dans *La Marge* », *Roman 20-50*, hors série n°5, « André Pieyre de Mandiargues : de La Motocyclette à Monsieur Mouton », avril 2009, p. 183-194.

Et Sergine se perdre et Sigismond se pendre
Quand le vœu d'une infâme au pied d'un hêtre pourpre
Ameutera six feux en sceau de Salomon⁶².

Mandiargues séjourne à Valmont durant l'été 1960 pour rendre visite à sa mère qui soignait sa santé dans une clinique locale. Il y apprécie un jardin où se trouve un hêtre aux feuilles pourpres. Dans la mémoire de Mandiargues, le souvenir de Valmont est également lié à la mort du poète allemand Rainer Maria Rilke⁶³. Le poème fait allusion à deux arbres symboliques le cèdre bleu et le hêtre pourpre, ainsi qu'au sceau (une bulle). Ces allusions deviennent des clefs du roman écrit postérieurement. Cette réapparition du même personnage ou du même objet est un trait caractéristique de l'œuvre de Mandiargues, très marquée par l'intertextualité interne.

Quant au genre, Mandiargues est relativement peu intéressé par tout ce que comporte telle ou telle dénomination générique et affirme que « la distinction, par ailleurs, que l'on fait entre conte, nouvelle, récit ou roman est illusoire »⁶⁴. Ce qui l'intéresse est plutôt un agencement des éléments de l'histoire dans un beau langage lui permettant d'exprimer son originalité. Ainsi, sans avoir choisi la forme du roman (il préférerait le mot « récit »), Mandiargues s'est mis à remplir les pages de son carnet.

Mandiargues tenait beaucoup à noter le début et la fin de la rédaction. Il y voyait une importance et une donnée curieuse pour les études postérieures⁶⁵. C'est ainsi qu'à partir de *La Marge*, il place à la fin de tous ses écrits la date (parfois accompagné du lieu) à laquelle le manuscrit est terminé. Dans le brouillon de *La Marge*, nous trouvons la date du début de la rédaction qui ne figure pas dans le roman publié : 8 mai 1964. La date fait penser à la fin de la Deuxième Guerre

⁶² APM, « Valmont », *L'Âge de craie* suivi de *Dans les années sordides, Astyanax et Le Point où j'en suis*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2010, p. 372.

⁶³ Rainer Maria Rilke (1875-1926), selon Mandiargues, son roman *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* a été une autre source d'inspiration pour écrire *La Marge*.

⁶⁴ APM, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 191.

⁶⁵ Mandiargues explique ainsi le sens de la mention chronologique : « C'est la date à laquelle je considère le poème comme achevé. Je regrette de ne pas avoir daté ainsi tous mes livres. A partir du moment où on sait quelque chose sur la vie d'un poète, c'est très précieux de connaître la date où un texte a été terminé. Pour un critique, il n'y a pas de meilleure source de glose que celle-là. Je crois que c'est une excellente habitude que je souhaiterais voir partagée par la plupart de nos écrivains et poètes », dans Aliette Armel, « Les Multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues », *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988, p. 104.

mondiale, 19 ans auparavant, mais aussi à un anniversaire d'André et Bona, en somme à un jour nostalgique⁶⁶.

Grâce aux archives d'André Pieyre de Mandiargues, déposées à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, nous avons pu examiner les manuscrits. Mandiargues remplissait des carnets de travail de tables, de listes de titres et de personnages ; il y collait des faits divers découpés dans les journaux et copiait des citations. Comme le note Marie-Paule Berranger dans son article, il existait un carnet séparé consacré uniquement à la rédaction de *La Marge* ; elle en décrit le contenu :

Il se trouve dans la boîte qui rassemble des manuscrits de travail et des épreuves du roman. Daté du 10 octobre 1964, il précède de deux ans le manuscrit retravaillé. Portant sur la couverture en oblique « Cuaderno », c'est un cahier vert pâle, autrefois bleu⁶⁷, assez mince. Au revers de la couverture, André Pieyre de Mandiargues a collé un plan de Barcelone ; à droite, il a inscrit son nom en capitales, le titre, une date – celle du 8 mai 1964. [...] La page de gauche est réservée au plan, synopsis dépouillé, tandis que la page de droite élabore les détails, précise verticalement la distribution comme au début d'une pièce de théâtre⁶⁸.

Que les notes concernant le lieu et les personnages fassent penser à une disposition des éléments dans une œuvre théâtrale, nous sommes du même avis. Cependant, en nous concentrant pour l'instant sur « la page de gauche », sur le plan de roman, nous voudrions vérifier si le même rapprochement du roman à l'art du spectacle est ou non valide pour ce « synopsis dépouillé ». La partie qui nous intéresse le plus est le plan (synopsis) qui précède l'écriture.

1.5.1 L'épigraphe disparue

Commençons par le texte en exergue, en haut de la page du carnet : « Là où mon destin et sa voiture me mènent » (Lichtenberg)⁶⁹. Tout d'abord, il faut noter c'est une épigraphe d'un aphoriste allemand Georg Christoph Lichtenberg⁷⁰.

⁶⁶ Dans son agenda de voyage au Mexique, Bona note à la date 8 mai 1958 : « Notre anniversaire à moi et à André », in APM, *Pages mexicaines*, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁷ Nous verrons plus tard l'importance capitale de la couleur bleue dans *La Marge*.

⁶⁸ Marie-Paule Berranger, « Les Carnets de création : « Logiques d'incohérence » » dans *Plaisir à Mandiargues*, dir. Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, Paris, Hermann, 2011, p. 145.

⁶⁹ Nous gardons la graphie originale. Fonds André Pieyre de Mandiargues, IMEC, côte PDM 1.1.

⁷⁰ Georg Christoph Lichtenberg, (1742-1799) est écrivain, philosophe dont l'œuvre principale est *Südelbucher*, un livre brouillard où il a noté plus de 8000 pensées. Mandiargues a probablement tiré cette citation d'une édition française préfacée par André Breton, G.C. Lichtenberg,

La phrase est la traduction de l'une de ses maximes : *Wohin mich mein Schicksal und mein Wagen führt*. Dans la version originale, il s'agissait d'une comparaison du destin avec le train dans lequel notre wagon nous mène vers une fin prédéterminée. Il est possible de voir dans cette épigraphe une sorte de commentaire de la trame principale de *La Marge* : le voyage à Barcelone et le rôle du fatum⁷¹. Le roman propose ainsi une actualisation de l'épigraphe.

Ce n'est pas un procédé nouveau pour Mandiargues. Il envisage cette possibilité, entre autres, dans la genèse de son roman précédant *La Motocyclette* où le lecteur, partant de l'épigraphe peut augmenter le sens du roman. L'écrivain explique ainsi la citation d'Edgar Allan Poe en tête de *La Motocyclette* :

[...] Puis j'ai dû penser à *Metzengerstein*, un conte de Poe dont j'ai toujours été fanatique et dont vous vous rappelez que le thème est celui d'un cavalier démoniaque emporté jusque dans la perdition par un cheval aussi diabolique que lui-même. Substituer une jeune femme au cavalier, une moto au coursier, et essayer de rester fidèle au romantisme de l'histoire, voilà ce que j'ai dû penser encore⁷².

Une série de modifications (l'héroïne, le moyen de transport) distinguent le traitement du thème dans l'hypotexte romantique évoqué par l'épigraphe (*Metzengerstein*) et dans l'hypertexte moderne (*La Motocyclette*).

Il est difficile de voir le même degré d'intertextualité dans le cas du brouillon de *La Marge*. Tout d'abord, l'aphorisme n'est pas la citation d'une œuvre littéraire de la même étendue, comme c'était le cas de *La Motocyclette*. Cependant, il existe des mots-clés (le destin et la voiture) utilisés dans la structure du roman. D'un côté, la destinée et la voiture font référence au temps, comme un élément qui rappelle le cours irrévocable des événements. D'un autre côté, dans la version moderne la voiture du train devient la Renault bleue de Sigismond et c'est celle-là qui le mène à son destin tragique (le lieu de son suicide). En prenant l'épigraphe comme une sorte de devise du roman, nous pourrions dire que l'histoire de *La Marge* est une variation sur le destin humain. Sans que cela devienne pour nous un argument fondamental, nous avons recours, sur ce point, à l'avis de l'auteur :

Aphorismes, trad. Marthe Robert, Paris, Club français du livre, 1947, publié de nouveau en 1966 par la maison d'édition de Jean-Jacques Pauvert.

⁷¹ Nous verrons plus tard comment la main et le toucher deviennent un leitmotiv faisant référence à la main de la destinée.

⁷² APM, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 205.

J'ai été élevé, expliquait-il, dans une famille calviniste très sévère et je suis resté fidèle à ce que Calvin appelait la prédestination, s'opposant à l'idée de liberté qui permet à la divinité de châtier l'homme avec toutes les apparences de la justice⁷³.

De là, nous pouvons déduire que l'épigraphe de Lichtenberg plaît autant à Mandiargues-homme qu'à Mandiargues-écrivain et c'est peut-être une autre raison pour laquelle, il l'a placée en exergue sur le plan du roman. Même si les idées évoquées dans l'épigraphe complètent le sens du roman, comme nous venons de l'expliquer, Mandiargues décide de l'omettre dans la version finale du manuscrit. Peut-être, est-ce la conséquence d'une contrainte qu'il s'impose à partir des années 1960, celle d'omettre les dédicaces et les épigraphes⁷⁴ qui, jusqu'à cette époque-là, ornent tous ses textes. Il est probable que l'auteur cherche la pureté du style et veuille éviter toute sorte d'indices externes. Quoiqu'il en soit, l'épigraphe, même potentielle, joue un rôle important dans l'analyse et suggère une interprétation tragique de l'histoire dès l'étape de sa première rédaction. De même, la partie suivante du plan, sa division en cinq parties avec de courtes descriptions de l'action, fait référence au modèle de la tragédie, modifié dans la version finale. Nous allons analyser son contenu afin d'expliquer ce changement.

Synopsis :

I samedi 5^h après la sieste. La poste. La colonne. Il rentre à l'hôtel.

II samedi, un peu avant 8^h. Il sort. Le barrio. Juanita. Il dine. Teatro Molino. Il rentre.

III dimanche matin. Il va au musée (en voiture). Il rentre déjeuner à l'hôtel (restaurant sur la place du Théâtre). Courte sieste. Il se promène sur les ramblas ^{Mairie sardane}. Juanita vers 9^h30. Il l'emmène diner chez Leopoldo. Elle rentre (tram). Il va à la Sala Apollo. Il rentre.

IV Lundi matin. Il sort. Marché (atmosphère un peu sinistre). Ramblas. Peuple vaincu. Quartier du port. Robador. Monstres. Gomas (maladies vénériennes). Juanita vers 9^h. Il dine avec elle dans un bar.

V Il rentre. Il lit la lettre. Il prend sa voiture, sort de Barcelone en direction de Saragosse. Dans une carrière, sous la pleine lune, il prend le revolver qui est dans la voiture et se brûle le cœur⁷⁵.

⁷³ Aliette Armel, « Les Multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues », *op. cit.*, p. 101.

⁷⁴ Mandiargues reprendra les dédicaces dans le recueil *Le Deuil des roses*, mais d'une façon générale, son habitude des années 1943-1960 a changé. Voir notre étude sur l'épigraphe dans les nouvelles de Mandiargues, Kacper Nowacki, « Le Style de Mandiargues d'après un choix de nouvelles », mémoire de maîtrise, Uniwersytet Łódzki, 2010, p. 55-67.

⁷⁵ Fonds André Pieyre de Mandiargues, IMEC, côte PDM 1.1

I.5.2 Le synopsis

« Synopsis » semble être un terme assez adéquat si l'on regarde de près son étymologie grecque ; *sunoptikos* signifie « qui embrasse d'un coup d'œil ». Pour être précis, il faudrait dire que c'est en cinq coups d'œil que l'auteur envisage l'action de son œuvre. Marquées par des chiffres romains, les parties sont décrites d'une façon laconique.

Les quatre premières phases se ressemblent du point de vue de leur structure. Nous appellerons synopsis interne la structure de chacune des parties. Prenons l'exemple de la première partie : « I samedi 5^h après la sieste. La poste. La colonne. Il rentre à l'hôtel »

Le premier regard est orienté vers le calendrier, le jour de la semaine est choisi : samedi. Ensuite, c'est vers l'horloge que vont les regards : cinq heures. Le choix de l'horaire détermine la période précise de la journée : après la sieste. Enfin, l'auteur jette un coup d'œil sur les lieux (la poste et la colonne) et sur le personnage masculin (« Il ») imaginé entre la sortie et l'entrée dans l'hôtel.

Dans les parties suivantes, apparaît un autre personnage, Juanita, seul personnage à être nommé dans le synopsis. Ses apparitions sont accompagnées d'un horaire approximatif : la première est le soir (après huit heures), la deuxième est vers neuf heures trente, la troisième est vers neuf heures. D'une manière générale, Mandiargues esquisse son projet des quatre premières parties en suivant le même ordre de regard sur le temps (jour, horaire), sur l'espace et sur les personnages. Si nous étions tentés d'adopter un critère quantitatif, la quatrième partie serait sans doute la plus chargée d'espaces et de personnages à décrits (« Marché », « Ramblas », « Peuple vaincu », etc.).

Cependant, la cinquième partie ne suit pas exactement le même modèle de synopsis interne, même si tous les éléments (temps, espace, action) apparaissent. La description, en quatre phrases, narre brièvement la chaîne d'événements qui mène à la mort du protagoniste. L'auteur énumère la raison (« il lit la lettre »), le lieu (« dans une carrière »), le temps (« sous la pleine lune ») et la façon dont le personnage se suicide (« il prend le revolver qui est dans la voiture et se brûle le cœur »). De plus, la fin se distingue des parties précédentes par l'accumulation des verbes et des détails ajoutés qui augmentent sa dynamique.

La totalité du plan ressemble beaucoup à un emploi du temps où les heures et les endroits sont déterminés. Les actions décrites se limitent aux déplacements (« il sort », « il rentre », « il va », « il se promène », « il prend sa voiture »), aux repas (« il dine », « il rentre déjeuner »). D'après le synopsis, nous ignorons ce qui se passe à la poste, à la colonne ou dans le Teatro Molino. La seule exception reste la fin où, sous la forme d'une phrase complexe et dynamique, l'action est expliquée.

Après avoir décrit la présentation du roman dans le synopsis, nous pouvons nous interroger si cette disposition première pourrait enrichir notre compréhension du roman dans sa version finale.

I.5.3 Le synopsis divisé en cinq ou le roman en quatre parties

Il est évident que la question du temps a été capitale en ce qui concerne la construction du brouillon. Comme nous l'avons noté précédemment, ce qui plaît à Mandiargues, dans la construction de la tragédie, est la possibilité de fixer d'avance les dimensions temporelles du drame et d'y enfermer son histoire. Nous pourrions supposer que le plan qui, au préalable, divise le roman en cinq parties, a la même fonction. Cependant il y a eu une modification qui a porté l'auteur à réunir les parties IV et V dans la même étendue du texte. Comment peut-on expliquer ce changement ? Il y a plusieurs façons d'approcher cette question.

Tout d'abord, concernant la symétrie du roman, la division en cinq chapitres permettait d'imaginer une sorte d'effet domino commencé par la dernière rencontre de Juanita. En suivant la suggestion du synopsis (« il dîne avec elle dans un bar »), nous aurions pu imaginer la fin de la quatrième partie dans la scène du double baiser que Sigismond donne à Juanita avant son départ définitif :

- *Adiós. No te veré ya.*

Sa tête est un peu renversée. D'elle-même elle élève sa jolie main grasse, sur laquelle il met le baiser familier, doublé d'un autre sur les lèvres proches. En pleine rue, celui-là, évidemment, l'a surprise. Elle lui donne un regard plutôt farouche ; elle va⁷⁶.

Cette scène d'adieu n'est que la description du changement d'un élément positif en négatif. La modification est soulignée par « un regard plutôt farouche » que Juanita donne à Sigismond qui la traite, jusqu'à ce moment-là comme sa

⁷⁶ LM, p. 234.

complice. L'élément visuel est mis en relief également par les mots en italique que le narrateur fait prononcer à Juanita « *No te veré ya* » (Je ne te verrai plus). Cependant, une rupture (dans le découpage de l'histoire) après cette scène ne suivait plus la même logique de pause entre les parties marquées par le retour de Sigismond à l'hôtel et la lumière éteinte dans la chambre de Sigismond. Dans la version finale, le point commun consiste à ce que chacune de quatre parties corresponde à l'acte d'une pièce ; il y a un effet de toile qui tombe à la fin de chaque partie.

De plus, l'atmosphère du roman devient de plus en plus sinistre à partir de la partie III. Nous pouvons également lier la division en cinq avec l'intertextualité interne de la lettre V (symbole du quartier réservé⁷⁷, symbole de Franco (Victor), heure du début du récit⁷⁸). Quoiqu'il en soit, Mandiargues n'a pas gardé cette division dans la version finale du roman. Nous pouvons supposer que d'autres raisons l'ont convaincu de développer l'histoire en quatre temps. De cette façon, chaque partie, suit en quelque sorte le même modèle d'aller-retour mais sous forme de variations, comme le constate Sigismond à propos de son histoire : « [...] la répétition des faits n'entraîne pas la similitude »⁷⁹. La reprise du même schéma et sa juxtaposition permettent à l'écrivain de mettre en relief les différences de perceptions entre les étapes du destin du personnage. Ainsi, nous pouvons imaginer le plan final hypothétique, ainsi :

1. L'exposition : Sigismond et Sergine, un couple marié avec un enfant Élie ; voyage de Sigismond et mort de Sergine (annoncée dans une lettre). Séparation. Réaction de Sigismond : le refoulement de la nouvelle tragique (la colonne) ;
2. Première rencontre avec Juanita, retour à l'hôtel ;
3. Deuxième rencontre avec Juanita, retour à l'hôtel ;
4. Troisième rencontre avec Juanita, suicide de Sigismond.

De cette façon, le suicide final n'est plus perçu comme un élément séparé mais comme la conséquence d'un destin et comme un nouveau commencement (ce qui modifie le sens du texte de la quatrième de couverture). Le temps détermine

⁷⁷ Le quartier Raval était nommé « distrito V ».

⁷⁸ Cinq heures.

⁷⁹ LM, p. 225.

l'action qui commence le samedi à cinq heures de l'après-midi et se termine le soir du lundi.

Bien que la version finale soit matériellement découpée en quatre parties, la logique du texte suit, à notre avis, la disposition originelle. Elle ressemble à la tragédie en cinq actes. Toutes proportions gardées, nous pouvons chercher les fonctions remplies par les parties du roman. Ainsi, la première partie correspond à l'exposition et au nœud. Le narrateur nous présente Sigismond, mari de Sergine et père d'Élie, parti pour un voyage à Barcelone sous prétexte d'un remplacement de son cousin au travail. Sa famille reste à Montpellier. Impatient de nouvelles, il va à la poste pour récupérer une lettre. Il ouvre machinalement l'enveloppe, et après avoir lu les premières lignes qui lui sautent aux yeux, il comprend que sa femme s'est suicidée. Il ne veut pas accepter cette nouvelle tragique, referme l'enveloppe et la garde dans sa chambre d'hôtel. Les deuxième et troisième parties représentent les péripéties. Au fur et à mesure, hanté par les souvenirs du passé, Sigismond cherche pendant trois jours à tuer le temps en visitant un quartier de prostitution où, tous les trois soirs, il paye les services d'une jeune prostituée, nommée Juanita. Il cherche une solution possible pour maintenir un *statu quo* mais, déjà à partir de la troisième partie, il est de plus en plus conscient que sa tentative est vouée à l'échec. Le rêve sur Barcelone devient un cauchemar sur le peuple catalan. Enfin, la quatrième partie donne le dénouement tragique à l'action, après la relecture de la lettre (il découvre la mort accidentelle de son fils), Sigismond se suicide. Les deux chants du chœur (*parados* et *stasimon*) pourraient correspondre aux deux lectures de la lettre annonçant la mort de la femme et celle du fils de Sigismond. Les allusions à la composition d'une tragédie peuvent en quelque sorte augmenter le contenu tragique raconté dans le roman. La forme accentue ainsi le contenu.

I.5.4 Changement à l'intérieur du synopsis par rapport au roman

Comme nous venons de le montrer, la division du synopsis en cinq parties ne correspond pas à la version finale des quatre parties du roman. De plus, il y a eu des modifications de contenu. Les éléments du synopsis interne ont changé de place d'une partie à l'autre. Essayons de les envisager dans l'ordre chronologique.

La première partie ne subit aucun changement, tous les éléments sont restés dans le même ordre dans le roman publié. L'accent est mis sur la juxtaposition des deux espaces visités par Sigismond : la poste et la colonne. Il en va de même pour la deuxième partie. L'indication temporo-spatiale ne présente pas des variations. En revanche, dans la troisième partie, l'auteur élimine la « courte sieste » et la déplace à la quatrième partie après le déjeuner. Ensuite, il anticipe la visite à « Bodega Apollo ». Dans le texte publié, cela précède la rencontre avec Juanita. Le synopsis, selon la version publiée, se présenterait sous cette forme :

III dimanche matin. Il va au musée (en voiture). Il rentre déjeuner à l'hôtel (restaurant sur la place du Théâtre). ~~Courte sieste.~~ Il se promène sur les ramblas ^{Mairie sardane}. Il va à la Bodega Apollo. Juanita vers 9^h30. Il l'emmène diner chez Leopoldo. Elle rentre (tram). Il rentre.

Enfin, c'est dans la partie finale que l'on trouve le plus de changements⁸⁰. La première partie de la journée du lundi garde le même ordre. Le déjeuner au restaurant Tibidabo, absent du synopsis, apparaît dans le roman et est suivi d'une « courte sieste » que l'auteur a placée au préalable dans la partie précédente. Concernant l'espace, le « Quartier du port » n'est pas évoqué dans la version finale. L'espace de Robador où Sigismond croise les « Monstres » reste au même endroit. L'horaire de la rencontre avec Juanita n'est pas précisé. La fin du roman reste telle que Mandiargues l'avait esquissée mais elle est intégrée dans la quatrième partie, ainsi :

IV Lundi matin. Il sort. Marché (atmosphère un peu sinistre). Ramblas. Peuple vaincu. Il rentre déjeuner à l'hôtel (restaurant sur la place du Théâtre). ~~Quartier du port.~~ Robador. Monstres. Gomas (maladies vénériennes). Juanita ~~vers 9^h~~. Il dîne avec elle dans un bar. Il rentre. Il lit la lettre. Il prend sa voiture, sort de Barcelone en direction de Saragosse. Dans une carrière, sous la pleine lune, il prend le revolver qui est dans la voiture et se brûle le cœur.

Après avoir comparé le synopsis avec le contenu de la version publiée du roman, nous pouvons constater que c'est la deuxième moitié de l'histoire qui a été réécrite. Il est possible que la tonalité tragique soit à l'origine des déplacements

⁸⁰ Nous pouvons également remarquer qu'en dehors de « peuple vaincu », il n'y a pas d'allusion, dans le synopsis, ni au contexte politique et ni à la haine que Sigismond éprouve envers le général Franco. Ce qui semble confirmer notre hypothèse que le contexte politique, quoi que présent, ne joue pas un rôle primordial.

des éléments de la narration. L'auteur a voulu condenser les scènes anticipant la mort finale de Sigismond. L'omission de l'horaire de la dernière rencontre avec Juanita souligne peut-être le changement de l'atmosphère⁸¹. De plus, le synopsis nous montre comment l'écrivain met des accents, dans l'espace d'une page, sur l'histoire inventée. Évidemment, la figure de Juanita doit y avoir une place spéciale. Étant donné que la scène de la mort n'a pas subi de changements depuis la première version, il est possible qu'elle ait été conçue avant le reste de l'histoire. C'était le cas du *Lis de mer* pour lequel la scène finale figurait au début du brouillon⁸². Cette progression dans l'écriture, consistant à combler des lacunes et à faire des ajouts, est visible aussi dans l'organisation du reste du brouillon. Marie-Paule Berranger décrit l'endroit où la rédaction commence :

À partir de ce moment, la page de gauche reste disponible pour recueillir, face au texte à droite, les ajouts, idées et phrases à insérer [...] Cela peut être un détail réaliste : qu'il s'agisse d'« un jeune garçon port[ant] des annuaires de téléphone », de la présence de la statue de Frédéric Soler, d'un portrait de Sigismond qu'il faudra réinsérer à tel endroit du texte, ou des raisons sociales de café entre lesquelles il faudra choisir : « bar Trebol », « bar Triana », « bar Lola », « bar Luz », « bar Cadiz » (on aura plus loin « bar de los Cuernos », « bar de las Savas ») ou encore : « (tapias=>tapin) ». Ailleurs, un paragraphe décrit le Teatro Molino : des choses vues sont notées, qui feront fonction d'effets de réel. Enfin, une rêverie linguistique sera plusieurs fois reprise avec des variantes : il s'agit d'une dérivation furieuse du mot « fürher » en mot valise anti-franquiste : « furhoncle-furhonculose => furhonculisme, blagues furhonculistes, garrot furhonculiste – phalange furhonculiste ». Puis on passe (non sans logique) à un jeu de mots sur « le pus de l'Opus Dei », si actif dans l'Espagne de Franco⁸³.

Mandiargues procède donc par un principe de descriptions à la marge. Le titre traduit en même temps la façon de rédiger le roman. La narration de l'action de même que le nombre des personnages limité au minimum, c'est la description qui remplit les pages du roman. C'est là où le style et l'originalité de Mandiargues se laissent percevoir. Partant d'un synopsis laconique, l'écrivain arrive à créer un roman artistiquement riche, dans lequel il mêle des procédés théâtraux et oniriques (parfois même cinématographiques) comparables à l'image de Sergine

⁸¹ LM, p. 226.

⁸² La première ébauche, qui date de 1952, accompagne la publication du manuscrit autographe du *Lis de mer*. « Mandiargues compose en commençant par la scène capitale, en poursuivant par les préparatifs et en terminant par le paysage – ordre inverse que celui qu'adoptera le roman ». Cf. APM, *Le Lis de mer : manuscrit autographe*, Paris, PUF, 2013, p. 25-28.

⁸³ Marie-Paule Berranger, « Les Carnets de création : « Logiques d'incohérence », *op. cit.*, p. 146.

que Sigismond peine à évoquer « dans une suite d'instantanés »⁸⁴. Dans la continuation de l'analyse de *La Marge*, la description des catégories du temps, de l'espace et des personnages mis en intrigue nous servira de guide pour déterminer le rôle de l'érotisme en tant que noyau thématique.

⁸⁴ LM, p. 8.

II Le temps onirique de l'érotisme

II.1 Le temps à l'origine de la littérature

Pour comprendre le fonctionnement du roman il faut mettre en évidence sa narrativité. C'est pourquoi, à l'instar de la pensée de Morten Nøjgaard et des recherches précédentes de Paul Ricœur¹, nous cherchons ici à montrer pourquoi « la temporalité romanesque constitue la base même de toute étude »².

Dans ce cas, le temps, de même que l'érotisme, selon Mandiargues, devient un trope et « un moteur puissant de la littérature ». D'un point de vue existentiel, il traduit une inquiétude essentielle de l'approche de la mort, commune à tous les hommes³. La conscience du temps est partagée par les hommes de toutes les époques ; elle est présente dans la langue non seulement comme une menace mais également comme une métaphore de la vie⁴. Étant

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I-III, Paris, Seuil, 1983-1985.

² Morten Nøjgaard, *Temps, réalisme et description : essais de théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de Grammaire et de linguistique 17 », 2004, p. 7.

³ Pendant des siècles, l'homme a su utiliser des formules comme *memento mori* ou « veillez, car vous ne saurez ni le jour ni l'heure » pour mettre en évidence l'irrévocable. Même au niveau sémantique, le contrôle du temps est l'attribut de la divinité ; dans la religion chrétienne, Dieu est appelé entre autres noms, « L'Éternel ». Il en va de même pour la mythologie grecque et romaine où le temps linéaire est comparé à un fil fabriqué par des mains divines. Ainsi, des divinités organisées en trio, grecques (Moirs) et romaines (Parques) règnent sur le destin des autres. De même, dans l'art à l'époque de Renaissance, le temps est représenté par un vieillard ailé avec une faux à la main (comme Saturne dans les cartes de Tarot). La métaphore de la mort comme coupure du fil du temps y est toujours présente. Tous ces sens évoqués suggèrent que la lutte contre temps est comme le but de la vie ; en témoignent les expressions figées dans la langue comme : « défier le temps ; être plus fort que le temps ; tuer le temps ». D'un autre côté, l'action sinistre du temps est visible dans d'autres expressions comme « le temps nous presse » ou « le temps ne permet pas ».

⁴ Par extension, le temps devient également une métaphore de la vie. Dans ce sens, la maîtrise du temps selon l'expression d'Horace peut être comprise comme la maîtrise de la vie. « *Carpe diem* » qui signifie littéralement « cueille le jour » orne habituellement les cadrans solaires et invite à profiter du présent du mieux possible face à l'incertitude de l'avenir et face à la brièveté de la vie. Par extension, la domination du temps est liée avec la notion de l'âge de l'homme. Celle-ci représente pour l'homme un paradoxe, d'un côté, il veut vivre longtemps comme les divinités, mais en restant toujours jeune et vigoureux. La maîtrise du *khrōnos* se reflète dans la langue par l'usage de l'adjectif possessif. Ainsi, peut-on, passer, employer, occuper, consacrer *notre* temps. On dispose d'une période ; on peut perdre *son* temps, avoir tout *son* temps, prendre *son* temps. Suivant notre perspective, le temps devient agréable ou désagréable et détermine notre vie quotidienne, nos activités, les circonstances de la vie : temps de paix, temps de guerre, temps de

donnée la polyvalence du terme, les synonymes abondent et l'on traduit le temps par un instant, une durée ou une période. L'observation des phénomènes astrologiques naturels, l'attribution d'un caractère solennel et, ensuite, d'un comportement humain à des périodes précises ont codifié le temps. De même, l'érotisme, *lato sensu*, se construit dans un temps limité que l'on cherche à prolonger⁵, ce que Mandiargues voulait nommer (en reprenant Apollinaire) « un éclair qui dure ».

Selon Nøjgaard, l'existence de l'homme dans le temps est à l'origine de la littérature narrative. De cette façon, sur la question du temps, il considère que tout récit occidental⁶ est une « représentation signifiante des évolutions d'une vie humaine »⁷. La littérature devient de plus en plus complexe au cours de siècles et propose différents niveaux de cohésion jusqu'au roman moderne qui remet tout en question. Nøjgaard assigne deux fonctions au récit : la première est de rendre le temps humain, la seconde de rendre l'homme temporel⁸. La tâche proposée à la littérature n'est pas facile et mène à des contradictions. D'un côté, le temps, subjectivisé, ne reste qu'un élément de la vie intérieure, donc un facteur personnel. D'un autre côté, l'homme, conditionné par le temps, risque, entre les mains du cosmos, de devenir une marionnette et de perdre son individualité. Le critique voit dans la résolution de ce paradoxe (un juste milieu entre le temps physique et le temps psychique), la tâche principale de la littérature narrative.

Si l'aspect technique de la construction des suites d'évènements dans les œuvres littéraires est un centre d'intérêt de la narratologie, les critiques n'ont pas consacré beaucoup de place au caractère philosophique et existentiel du temps. *Temps et récit* de Paul Ricœur, daté du début des années 1980, est le premier

travail ou temps de loisirs. Le temps libre est une application particulière du mot qui traduit en quelque sorte le bonheur.

⁵ Il n'est pas sans intérêt d'évoquer sur ce point l'intertextualité de *La Marge* avec le texte d'un célèbre poète espagnol Francisco de Quevedo *La Hora de todos y la Fortuna con seso* (« buscona piramidal », LM, p. 101) où la Fortune donne à chacun ce qu'il lui revient à une heure précise en renversant l'ordre de la vie. Dans ce sens, peut-être cette allusion explique-t-elle que le début du roman soit à une heure précise, comme une anticipation du bouleversement imprévu dans la vie de Sigismond, en guise de punition pour ses rêves érotiques.

⁶ Limite que l'auteur se pose en raison du corpus des œuvres provenant des auteurs européens. Il nous semble néanmoins que cette hypothèse générale soit valable pour n'importe quel récit, occidental ou non.

⁷ Morten Nøjgaard, *Temps, réalisme et description*, *op. cit.*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

ouvrage critique abordant cette thématique d'une façon plus élargie. Selon le philosophe, résumé par Nøjgaard :

Le récit est le meilleur instrument de connaissance dont dispose l'homme pour explorer sa dimension temporelle, comprendre les paradoxes du temps et se réconcilier avec son désir de permanence et son expérience de mort⁹.

La découverte de Ricœur consiste à souligner le caractère contradictoire du temps et à voir comment le récit, sous forme de fiction ou d'histoire, sert à interpréter ce paradoxe. Dans son œuvre, Ricœur oppose le temps psychique, vécu, de Saint Augustin au temps physique, cosmique, d'Aristote :

Leur incompatibilité se montre par exemple en ceci que les traits qui caractérisent l'un sont indifférents à l'autre. Ainsi le couple conceptuel *passé-avenir*, essentiel au temps vécu, n'a aucune pertinence pour le temps physique, qui ne connaît que le couple *succession-simultanéité*. Inversement le concept de chronologie (la mesure du temps cosmique) ne se transpose pas au temps psychique qui opère, en revanche, avec les propriétés d'intensité et d'étendue (durée) affectives¹⁰.

Un autre paradoxe consiste dans l'impossibilité d'apercevoir le temps :

Pour qu'il y ait temps, il faut qu'on puisse observer un changement dans les objets qui se meuvent. Or, comment concevoir que les objets se meuvent dans le temps si les objets mus ne sont plus tout à fait les mêmes à deux moments d'observations ? Cela ne se peut¹¹.

Il est bien possible que Mandiargues se soit intéressé à ce paradoxe en corrigeant la première ébauche de *La Marge* et en admettant que « le roman, le conte même, ont tout à gagner à être construits sur des temps différents, et depuis longtemps il est fait usage, à cette fin, de l'inscription d'un récit dans un autre récit »¹². L'opposition constante entre *passé-avenir* et *succession-simultanéité*, ainsi que celle de l'homme contre la nature (comprise comme environnement) apparaît tout au long de *La Marge*.

Pour résumer la pensée de Ricœur, nous devons opposer deux types de temps, le dynamique et le statique : le temps de la nature est divisé en moments qui correspondent aux mouvements et aux changements et le temps de l'homme prend la forme d'une continuité.

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹² APM, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 202.

II.1.1 La temporalité fictive selon Nøjgaard

Dans son étude, le critique danois remarque deux faces de la temporalité du récit : la fiction et l'histoire. En ce qui concerne la littérature romanesque, il constate un manque d'étude sur l'histoire du temps romanesque. Pour résumer son cours, il propose une division provisoire qui s'effectue en trois étapes, allant du plus simple au plus complexe. Aussi, l'histoire peut-elle se présenter comme :

1. La chaîne des phénomènes isolés (suite et cohérence s'identifient en un flux continu) ;
2. La suite des épisodes (constitution des séquences dont les éléments sont groupés selon un principe non chronologique) ;
3. Le déroulement d'une intrigue (c'est-à-dire la concaténation des séquences narratives (par exemple les épisodes) dans une unité motivée)¹³.

Dans la première forme, la succession des événements doit se baser sur un artifice narratif comme l'épopée homérique dans laquelle les aventures humaines sont liées au monde divin. Un autre exemple d'une structure unifiant les phénomènes, (peut-être, le plus répandu), est le temps chronologique. L'on raconte l'histoire selon la formule « ...et puis ... et puis ».

Dans le second type de temporalité, l'histoire étant devenue plus longue, elle se divise en épisodes auxquels l'auteur accorde une étendue temporelle diversifiée. Même si la trame générale de la narration est interrompue par des intervalles, elle ne cesse de suivre la temporalité linéaire. De cette façon, l'enchaînement chronologique peut se baser sur deux types principaux de cohésion. La première, logique, se construit autour des relations de causes à effets tandis que la seconde, psychique, suit les rapports entre le désir et l'assouvissement¹⁴. La nouveauté de ce type de temporalité fictive consiste à ce que l'auteur ait une liberté plus grande et qu'il en dispose pour faire des espaces de temps, des *trous* pour reprendre le terme de Nøjgaard, qui peuvent même faire oublier au lecteur la chronologie de base. Le développement des épisodes et, par

¹³ Morten Nøjgaard, *Temps, réalisme et description*, op. cit., p. 19.

¹⁴ Dans *La Marge*, nous trouvons plusieurs épisodes de ce type (par exemple : Sigismond avait faim, il va dîner).

conséquent, la rupture de la chronologie a atteint son paroxysme à l'âge baroque sous la forme des romans à tiroirs au XVII^e siècle¹⁵.

Enfin, dans le troisième type de temporalité fictive, l'évolution des événements devient de plus en plus indépendante par rapport à une seule chronologie. Il y a deux niveaux à cette temporalité. D'un côté, il s'agit de suivre une chaîne de réactions dues à une situation particulière de la vie. C'est pourquoi, de plus en plus, les écrivains ont recours à « une structure existentielle toute faite », par exemple : une expédition guerrière, un voyage, un projet de mariage, une lutte pour l'héritage¹⁶. L'intrigue se construit ainsi. Dans le cas de *La Marge*, ce serait le synopsis¹⁷ où apparaissent les éléments de cette structure, les éléments du présent. D'un autre côté, il existe un récit potentiel de toute la vie d'un personnage (des personnages). Il garantit en quelque sorte une harmonie interne de l'œuvre dans laquelle désormais tous les épisodes deviennent indispensables pour la compréhension de l'histoire. La suite des événements motivés s'accorde ainsi avec la chronologie personnelle. Il suffit qu'à la structure de base se superpose un récit de vie qui adopte la perspective du récit historique (c'est le cas de *Don Quichotte*). Effectivement, Mandiargues semble reconnaître l'œuvre de Miguel de Cervantes comme son hypotexte en ce qui concerne la temporalité :

J'ai écrit *La Marge* en me tournant vers deux écrivains : James Joyce¹⁸ [...] et Cervantès. J'ai repris la technique du *Don Quichotte* où de multiples épisodes, qui n'ont rien à voir avec le roman, rythment le texte¹⁹.

Est-ce que ces épisodes n'ont vraiment rien à voir avec le roman ? Nous ne sommes pas tellement convaincus que ce soit le cas de *La Marge*. Mandiargues, en mettant en évidence les épisodes choisis, accentue les points forts de son récit et souligne le rythme du texte. Nøjgaard note trois procédés typiques de cette approche de la temporalité fictive :

¹⁵ Mandiargues fait-il allusion au personnage du jeune berger Céladon du roman baroque d'Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, en faisant dire à Sigismond, s'appelant lui-même : « Beau céladon des putes » ? Cf. LM, p. 93.

¹⁶ Les exemples proposés par Nøjgaard. Cf. M. Nøjgaard, *Temps, réalisme et description*, op. cit., p. 21.

¹⁷ Voir sous-chapitre I.5.2 de cette partie.

¹⁸ La technique du flux de conscience traduit la tendance à introduire la description de l'espace vécu et imaginaire et à les superposer l'un à l'autre sans cesse. Il s'agit d'un usage très fréquent du monologue intérieur.

¹⁹ Entretien d'André Pieyre de Mandiargues avec Aliette Armel, in *André Masson et le théâtre* (XXXV^e Festival National de Bellac, catalogue de l'exposition, mai 1988), p. 11 ; cité par Sophie Laroque-TeXier, *Lecture de Mandiargues*, Paris, Harmattan, 2005, p. 139.

Ce faisant, le récit transforme les « trous » de la ligne chronologique en un principe unificateur. Les trous ne signalent plus une absence d'informations, mais au contraire la concentration sur les moments fondateurs de la vie du protagoniste²⁰. Une deuxième opération dérive du besoin d'opérer des retours en arrière pour pouvoir étendre le présent vécu dans la cohérence de la vie passée, parce qu'une certaine section de la vie n'acquiert de sens que si on l'envisage à partir d'un moment ultérieur : ce qui se passait alors s'inscrit dans un présent actualisé²¹. Finalement la suite des phénomènes racontés arrive à se libérer totalement du joug du temps chronologique ; l'ordre du récit se confond avec la structure de la conscience²².

De cette façon, la troisième forme de temporalité fictive selon Nøjgaard se présente en trois temps : à travers une alternance des épisodes d'une importance tantôt grande tantôt minime, ensuite, grâce à des analepses qui actualisent le présent des personnages selon leur passé, enfin, elle peut aboutir à un détachement totale de la chronologie.

II.2 *La Marge* selon trois temporalités fictives

Il serait intéressant de voir jusqu'à quel point l'explication de Nøjgaard, citée ci-dessus, s'accorde avec l'opinion de Mandiargues sur l'organisation du temps dans *La Marge* :

C'était chez moi un souci laborieux que de projeter perpétuellement un *présent* en cours de transformation sur un *passé* depuis longtemps fixé que ranimait la mémoire de mon héros [Sigismond Pons], tandis que son *futur* se cristallisait à mesure qu'il se rapprochait de lui. [...] Ce qui produit une comparaison toujours renouvelée des sensations du *présent* avec les images du *passé* qui lui reviennent en mémoire. Ce procédé que j'emploie avec assez de constance pour qu'il m'appartienne un peu, est plein de ressources, et je sais que je n'aurai pas assez de vie pour l'épuiser²³.

Il est vrai que la première partie de cette constatation (l'usage des analepses pour montrer le rapport « présent en cours de transformation-passé fixe ») ressemble

²⁰ Dans *La Marge*, le narrateur ne fait pas un récit biographique de la vie de Sigismond Pons, mais il rappelle les moments-clés de sa vie (la première rencontre avec Sergine, leur mariage, leur premier amour, la naissance de leur fils). En regardant le synopsis de *La Marge*, nous devinons que les *trous* dans *La Marge* sont la vie de Sigismond avant son voyage à Barcelone (son mariage avec Sergine, le souvenir de son père).

²¹ Le narrateur de *La Marge* joue constamment avec cette confusion.

²² M. Nøjgaard, *Temps, réalisme et description*, *op. cit.*, p. 21.

²³ APM, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 202. Mandiargues en disant « se cristallisait » fait allusion au procédé de Stendhal (la cristallisation). Nous soulignons.

beaucoup à la définition proposée par Nøjgaard et mettrait le roman de Mandiargues dans la troisième catégorie de la temporalité fictive. Cependant, chez Mandiargues, l'usage du futur complique davantage la temporalité. Non seulement, il y a deux niveaux de temporalité, mais il s'y ajoute un avenir menaçant. Par conséquent, la temporalité de *La Marge* est difficilement classable dans telle ou telle catégorie. Dans *Marbre*, l'auteur préfère la mise en abyme, dans *Le Lis de mer*, le récit du présent l'emporte sur les rétrospectives, et, au contraire, dans *La Motocyclette*, la narration se base presque uniquement sur les reprises du temps psychique de l'héroïne. Sans doute la complication de la temporalité est-elle l'une des contraintes que Mandiargues s'est imposé (ou mieux, a aimé s'imposer) en rédigeant *La Marge* :

De façon plus compliquée, je voudrais que les trois temps principaux interviennent dans la narration, et, que, comme j'ai cherché à faire dans *La Marge*, il y ait superposition et parfois coïncidence²⁴ du passé, du présent et du futur. En outre, dans le cas de Sigismond Point²⁵ [Pons], c'est un présent sensuel, érotique, lubrique même, qui est projeté sur l'innocence enfantine du passé [...]²⁶

Mandiargues non seulement « étend le présent vécu » de son personnage, mais également lui fait sans cesse comparer le présent érotique avec le passé innocent et enfantin. Il faut également remarquer que dans *La Marge* comme dans les ouvrages précédents, Mandiargues introduit un autre contraste temporel : le passé imaginaire idéalisé et le présent (souvent décevant), entre le rêve et la réalité d'un personnage. Pour donner un exemple, nous pouvons évoquer Sigismond qui, avant de venir à Barcelone, fait des rêves (érotiques probablement) sur un quartier réservé d'une ville méditerranéenne²⁷. Arrivé à la capitale catalane, il confronte son rêve avec la réalité. Partiellement déçu, il cherche à s'imposer une rêverie ou bien une sorte de rêve lucide mais finalement, il échoue.

²⁴ Coïncidence (par exemple, Sigismond imagine Sergine à ses côtés) et superposition (Sigismond compare Barcelone à Rome et à Venise)

²⁵ Nous ignorons les raisons précises pour lesquelles, tout au long de l'entretien, le personnage de *La Marge*, Sigismond Pons, est constamment appelé Sigismond Point, tant par Mandiargues que par Francine Mallet. Pensait-il au personnage de Daniel Point de sa nouvelle d'inspiration mexicaine « Nu parmi les cercueils » du recueil *Feu de Braise* (Paris, Grasset, 1959) ?

²⁶ APM, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 202. Mandiargues établit un ordre entre les temps.

²⁷ De même, dans deux nouvelles du recueil *Feu de braise*, « Feu de braise » et « Nu parmi les cercueils », les protagonistes rêvent d'un espace et au réveil se confrontent avec une réalité décevante.

Pour placer *La Marge* dans une des catégories de la temporalité proposées par Nøjgaard, il faut, tout d'abord, prendre en considération leur caractère provisoire et les frontières floues entre celles-ci. De même, il ne faut pas oublier que Mandiargues se plaît à mélanger des techniques provenant de sources différentes. Si la première catégorie est presque exclue, les deux suivantes sont présentes à différents degrés. Or, les épisodes semblent suivre les principes de la cohésion logique et psychique. Plutôt que des tiroirs baroques, ils seraient des formes de couleurs différentes que Mandiargues décrit méticuleusement en remplissant le temps entre les rencontres de Sigismond et Juanita. Rappelons que, dans la conception de Mandiargues, une œuvre vraiment érotique se déroule suivant une série de répétitions interrompues par des propos non-érotiques, indispensables pour la lisibilité du livre. Il en va de même en ce qui concerne l'agencement du temps dans *La Marge*. Quant à la troisième catégorie, qui, à notre avis, est également mise en pratique dans *La Marge*, la « situation particulière de la vie » est le voyage de Sigismond à Barcelone. Nous ne pouvons pas parler d'une intrigue au sens d'un roman conventionnel, mais au moins, il existe une situation de vie, une épave de l'intrigue, à partir de laquelle l'histoire s'organise. Même si le rôle des épisodes est complexe, ils n'arrivent pas à estomper la chronologie de l'histoire. Dans *La Marge*, Mandiargues présente un personnage perdu entre un kaléidoscope de souvenirs et la banalité de la vie, à laquelle il cherche à donner un sens. La temporalité psychique et non linéaire côtoie une temporalité physique intransigeante (les heures sont comptés dès le début du roman ; le personnage principal n'enlève jamais son bracelet-montre dans le récit). À notre avis, la grande réussite de Mandiargues est sa capacité à transformer une trivialité dans une forme artistique, grâce à une description vraisemblable et symbolique à la fois.

Après avoir abordé la théorie de la temporalité fictive et essayé de décrire la typologie temporelle de *La Marge*, il serait pertinent de déterminer quelques traits caractéristiques du temps de la narration.

II.2.1 La narration

La narration dans *La Marge* ne suit pas le schéma typique d'une narration ultérieure à deux temps verbaux : le passé simple et l'imparfait²⁸. Dans la majeure partie du livre, le temps de l'histoire coïncide avec la narration. Le temps de la narration est le présent de l'indicatif. Dans le brouillon de *La Marge*, Mandiargues place une indication :

~~Imparfait~~ – ~~passé~~ [les deux biffés au stylo] présent²⁹.

Il semble reconnaître ainsi, la volonté de maintenir le présent comme l'axe de la narration. En tant que lecteurs, nous avons l'impression d'être placés derrière une caméra :

Alors il rejette le drap sous lequel il était nu, il saute hors du lit bas. Debout, ce qu'il prend d'abord et qu'il revêt est le slip qui était sur le bras d'un fauteuil proche, où il l'avait jeté sans regard, après s'être déshabillé. Les autres vêtements sont sur le dossier, rangés en ordre, mais comme il est entre le cabinet de douche et la cuvette de lavabo, et qu'il se voit ébouriffé, dans le miroir au-dessus de celle-là, il passe un peu d'eau fraîche sur son visage et ses cheveux et puis se peigne, heureux de trouver sur la tablette de verre les objets de toilette qu'il a eu bonne idée de tirer du sac à chaussures en arrivant, tandis que l'autre valise n'a pas été débouclée³⁰.

Nous percevons comment la narration simultanée, intercalée par des extraits de narration ultérieure, précise la position des objets visibles et la chronologie des gestes du personnage, content de ses habitudes banales.

En ce qui concerne la personne du narrateur, la narration dans *La Marge* est menée à la troisième personne³¹. En dehors de *L'Anglais décrit dans un château fermé* et de *La Marée*, toutes les nouvelles et les romans suivent cette même modalité qui marque une distance (parfois apparente) par rapport au contenu raconté³². Bien que le narrateur reste fidèle à sa tâche de présenter l'histoire, il ne cesse de l'intercaler avec des digressions et des descriptions. Tout

²⁸ Nous reprenons la terminologie proposée par Genette, Cf. Gérard Genette, « Discours du récit » in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 65-278.

²⁹ Fonds André Pieyre de Mandiargues, IMEC, côte PDM 1.1.

³⁰ LM, p. 11-12.

³¹ Il n'y a qu'un seul moment dans le roman où la narration passe à la deuxième personne, le narrateur se dirige vers les prostituées du quartier Raval. LM, p. 48.

³² Dans le cas des nouvelles, Mandiargues se sert fréquemment de la mise en abyme et donne la narration au personnage. Il a même expérimenté la narration à la deuxième personne dans « Clorinde ».

le roman est découpé en paragraphes qui ne dépassent pas une page. Un alinéa marque le changement du temps verbal ou d'autres signaux lexicologiques et sémantiques. Les adverbes de temps et de lieu marquent souvent le début d'un paragraphe, qui est souvent une description³³. Par exemple, il commence par :

- Changement de mode et de temps verbal :

[...] il se tourne, pour ne pas reposer sur le cœur, et la conscience en lui s'atténue.

Il aurait pu, se dit-il confusément, voir encore des clients de son cousin à Perpignan pendant cette journée [...] ³⁴

- Un adverbe de temps :

[...] mais le ciel en deux pourrait se fendre sans révéler à Sigismond rien de surnaturel.

À la fin de janvier, il y a un peu plus de quatre ans, Sergine mettait au monde (comme il se dit ...) leur fils, le petit Élie [...] ³⁵

- Un adverbe de lieu :

[...] Si le gouverneur civil savait entomologie, il mettrait bon ordre aux papillonnages masculins.

Devant la Bodega Apolo, Sigismond un instant s'arrête pour consulter aux lumières le plan de Barcelone ³⁶.

La narration semble suivre ce modèle et met en valeur la dynamique à travers « le montage » des scènes du roman. Ainsi, en se concentrant sur un souvenir (le passage au passé) le narrateur introduit des analepses qui ralentissent le cours de la narration. De même, des hypothèses du narrateur (le passage au futur ou au conditionnel) introduisent des prolepses, voire des prolepses répétitives comme des menaces³⁷.

Très souvent, les épisodes descriptifs marquent des pauses, le temps narratif se poursuit tandis que le temps fictionnel semble s'être arrêté dans la description statique. L'exemple le plus marquant de ce procédé est la scène dans laquelle Sigismond sort de son hôtel à Barcelone et s'arrête en face de la porte

³³ Nous nous appuyons sur la théorie de la description selon Nøjgaard. Nous reprenons les signaux textuels de la description proposés par l'auteur.

³⁴ LM, p. 8.

³⁵ LM, p. 126.

³⁶ LM, p. 113.

³⁷ Nous verrons par la suite, le grand nombre de fois où le narrateur répète le symbole de la bulle crevée comme annonce de la mort suicidaire de Sigismond.

d'entrée, après avoir traversé le seuil. C'est bien le début de l'extrait publié préalablement dans *La NRF*. Le narrateur nous décrit tout ce que Sigismond voit dans la rue, il nous relate les pensées du personnage et, après huit paragraphes, reprend le cours de la diégèse proprement dite : « Il serait capable de rester longtemps planté là, mais ce qui le fait sursauter et à ses pensées l'arrache est le cri de « *para hoy* » [...]»³⁸.

Il ne faut pas pourtant oublier que le roman n'est pas établi uniquement sur une suite de pauses et de ralentis. Le narrateur, en accumulant les verbes, peut accélérer le cours de l'action :

Alors il remet sa chemisette ; il ouvre son pantalon pour le faire rentrer dedans ; il le referme ; il noue la cravate noire ; il remet son veston. Sa main au long de la tour de verre descend jusqu'à l'enveloppe, qu'elle touche, mais il ne déplace pas la pièce de sûreté. Au revoir (à bientôt), la lettre ! Tourné le bouton de la porte, il sort, et derrière lui la serrure cliquette³⁹.

Un autre trait caractéristique de la narration dans *La Marge*, visible dans la citation ci-dessus est la répétition de scènes semblables. Sigismond se déshabille et se rhabille plus d'une fois, comme s'il était un mannequin ; le narrateur se rend compte de ce phénomène : « Jamais il ne s'est habillé tant de fois par jour que depuis qu'il est à Barcelone, et dans sa bulle ! »⁴⁰. Le narrateur a recours aux passages itératifs, afin de mettre les événements dans une série et de présenter l'état d'esprit du personnage en question. Ainsi, en répétant les scènes de nudité, la narration correspond à la répétition nécessaire dans l'érotisme littéraire selon Mandiargues. Cependant, la reprise de la même scène n'est pas politique comme dans le *pornogramme* sadien, elle est dictée par un certain plaisir du rituel des descriptions qui font plonger le lecteur dans la trivialité de la vie de Sigismond. Sa nudité bien évidemment évoque la nudité de Sergine car c'est elle qui se plaisait à se peigner ou à bronzer toute nue⁴¹.

³⁸ LM, p. 18-23.

³⁹ LM, p. 156-157.

⁴⁰ LM, p. 211.

⁴¹ Cette particularité de Sergine est bien visible dans l'adaptation cinématographique de *La Marge* par Walerian Borowczyk. D'ailleurs la nudité du personnage masculin est un clin d'œil vers le personnage du Ferréol Buq de *Marbre ou mystères de l'Italie*.

II.2.2 Personne et point de vue

Les pensées, les commentaires, les interventions des personnages sont relatées à travers le discours rapporté. Comme le remarque Cécilia Ternisien : « L'auteur utilise le psycho-récit à consonance marquée⁴² : un narrateur donne accès à la vie intérieure des personnages. Ce choix n'interroge pas la capacité de communication de l'homme mais exalte la solitude des personnages »⁴³. La seule occasion pour intercaler une autre narration est la lettre envoyée par Féline⁴⁴ et celle envoyée par Sergine⁴⁵. Les dialogues et les monologues en discours directs sont très limités ce qui leur accordent un statut spécial dans la construction du roman.

Cependant, même si la personne grammaticale du narrateur reste la troisième, il n'en va pas de même en ce qui concerne le point de vue du narrateur. Dans *La Marge*, c'est presque constamment le point de vue du personnage de Sigismond. Comme l'a remarqué dans son étude Alexandre Castant, en reprenant la terminologie de Gérard Genette, il s'agit d'un récit à focalisation interne fixe⁴⁶. Ce choix de l'auteur, selon lequel tout le poids de la narration repose sur un seul personnage, l'oblige à une sorte d'autoréflexion constante. Sigismond se dit, se regarde, se contemple, songe, pense, se rappelle, se souvient, rit et se tue finalement⁴⁷. Cette façon de se pencher sur lui-même fait de lui une sorte de personnage-Narcisse. En joignant les propositions de Ternisien et de Castant, nous remarquons que la focalisation autour du personnage comporte des effets sur toutes les parties du roman : la narration, le temps, l'espace et les personnages.

Ainsi, comme le voulait Mandiargues lui-même, le personnage devient une sorte de miroir ambulante qui montre tout l'univers fictif du roman, y compris d'autres personnages et même l'auteur lui-même :

Et quand je raconte une histoire, même à la troisième personne comme je le fais le plus souvent, c'est à la première personne que je ressens ce que j'imagine qui arrive à mon

⁴² Le récit traite la vie psychique du personnage d'une manière particulière et dans ce récit existe un haut degré de proximité entre celui-ci et le narrateur.

⁴³ Cécilia Ternisien, « La Dialectique du corps et du romanesque dans l'œuvre narrative d'André Pieyre de Mandiargues », thèse de doctorat, Université Lille III, 2011, p. 151.

⁴⁴ LM, p. 237-238.

⁴⁵ LM, p. 210.

⁴⁶ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 207.

⁴⁷ Il remarque lui-même que ce sont les symptômes d'une folie.

personnage. Vraiment, je me mets dans sa peau, avec ce bonheur dont je ne cesse de parler ...⁴⁸

Mandiargues, procède en choisissant un personnage-témoin ou un personnage-point de vue. C'est, d'ailleurs, une pratique narrative qu'il a commencé dans son premier recueil de poèmes en prose (par exemple, dans *Les Répétitions*). La question que nous pouvons nous poser est de savoir si effectivement le point de vue de Sigismond reste le même tout au long du roman. À notre avis, les événements et les personnages racontés influencent au fur et à mesure le style de la narration et changent d'une manière considérable le point de vue du Sigismond. Aussi, devrait-on parler d'une focalisation interne, non fixe mais mobile. Sigismond devient plus viril en évoquant son cousin Antonin Pons ; il se contemple et s'attarde sur ce qu'il dit (l'étymologie des mots) en imitant les manies de son père Gédéon Pons ; il devient pédant et moqueur quand il se souvient de sa femme. De cette façon, le point de vue de Sigismond reste le même et, à la fois, change en suivant ses souvenirs. Ce mélange des points de vue est visible même dans la scène supposée être plus érotique, quand Sigismond « se joint » à la prostituée Juanita. Nus, tous les deux sur le lit d'une chambre d'hôtel, Sigismond caresse Juanita mais en même temps :

[...] il aperçoit, sur les ailes de son nez, de petits points noirs, comédons pareils à ceux que d'une pression des doigts il avait souvent extraits de l'épiderme de Sergine. À la duchesse [il appelle ainsi Juanita] il ne proposera pas l'opération, qui dérangerait son fard. Entre les seins et la croupe, la taille de cette fille, se dit-il, est splendide ; puis il se dit qu'une taille ne peut être splendide et que Gédéon Pons aurait blâmé son expression⁴⁹.

Toute tension érotique de cette scène disparaît sous le poids des rétrospectives qui changent la perception de la réalité. Sur ce point, nous pouvons rappeler que, selon Mandiargues, l'entrée dans l'espace érotique signifie la perte de la personnalité et, à notre avis, la métamorphose de Sigismond au cours de son histoire à Barcelone (visible au niveau du point de vue du narrateur) est une donnée importante pour comprendre la composante érotique du roman.

⁴⁸ APM, *Un Saturne gai : Entretiens avec Yvonne Caroutch*, Paris, Gallimard, p. 160.

⁴⁹ LM, p. 228-229.

II.2.3 Durée, instant érotique et rêve

Le paradoxe principal chez Mandiargues consiste à concilier deux propositions contradictoires. D'un côté, dans *La Marge*, il propose une vision de coexistence de trois temps, une sorte de rêverie du présent avec le passé et le futur voulant s'imposer. D'un autre côté, il envisage la volonté d'un effacement total du temps grâce à l'installation d'une marge érotique. Au niveau de la narration, il y a une alternance constante entre la narration de l'action et des pensées du personnage-point de vue. Il s'opère un va-et-vient continu entre le temps personnel (psychique) et le temps commun (physique).

De façon générale, la division du roman en quatre parties reflète le changement de rythme du temps de la narration entre ces deux pôles (Sigismond veut maintenir la séparation entre le temps psychique et physique autant que possible). Les première et deuxième parties⁵⁰ de *La Marge* constituent, ensemble, presque la moitié du livre. Cependant, au niveau du temps fictionnel, elles ne correspondent qu'à, plus ou moins, sept heures de la vie de Sigismond⁵¹. Les troisième et quatrième parties⁵², un peu plus de la seconde moitié de livre, condensent presque deux journées complètes que Sigismond passe à Barcelone⁵³. Nous avons donc une accélération du rythme par rapport à la première partie du livre. Nous croyons que ce changement, dans la perspective de la narration, est dû à la métamorphose du personnage de Sigismond et, par conséquent, à celle du point de vue du narrateur⁵⁴. Comme nous l'avons observé dans le synopsis, les deux premières parties du roman sont moins riches en événements, ce qui laisse de l'espace à la durée de la description. Les deux parties suivantes abondent en événements et limitent la narration du temps physique.

Le changement de rythme du temps de la narration affecte la représentation de l'érotisme. Selon Mandiargues, l'instant érotique a besoin du temps pour permettre sa présence dans une histoire. Il semble que, dans la

⁵⁰ Respectivement, LM, p. 7-52 et 53-116

⁵¹ La narration commence à cinq heures de l'après-midi et dure jusqu'à minuit environ.

⁵² Respectivement, LM, p. 117-187 et 188-255.

⁵³ Pour préciser, le temps de l'histoire compte soit de neuf heures du matin jusqu'à neuf heures le dimanche soit de onze heures du matin jusqu'à presque sept heures le lundi soir. De cette façon, toute l'histoire, qui se déroule en trois jours et dépasse à peine vingt-sept heures.

⁵⁴ Selon notre hypothèse, Sigismond, au fur et à mesure, adopte le point de vue de Sergine et de Gédéon Pons et ainsi ce qu'il a essayé de refouler revient avec une force démultipliée. Le caractère dynamique de Sergine devient celui de Sigismond.

première moitié de *La Marge*, Mandiargues ait recours à un prolongement de cet instant en une durée. Tandis que dans la seconde moitié du livre, il se sert d'une répétition ou bien d'une mise en série. C'est pourquoi Sigismond, en tant que point de vue du narrateur, revient au même endroit et observe les différences comme s'il s'agissait de comparer deux photographies⁵⁵. Ainsi, Mandiargues semble montrer comment Sigismond lutte contre l'automatisme de ses rencontres avec Juanita, comment il en invente des circonstances nouvelles pour ne pas se rendre compte de l'artifice qu'il s'est imposé au début. C'est pourquoi la narration, dans la deuxième moitié du roman, en s'approchant de la fin tragique, procède par instants érotiques. En reprenant la théorie de Ricœur, le temps de l'homme (durée) est remplacé par le temps de la nature (instant)⁵⁶. Aussi, le lecteur perçoit-il un effet de boucle à la fin de roman.

Sur ce point, il nous semble opportun de remarquer également le moyen principal dont le narrateur (avec le point de vue du personnage) se sert dans presque toutes les fictions de Mandiargues : le rêve. Tous les critiques ont remarqué que c'est un vrai leitmotiv surréaliste, auquel l'auteur de *La Marge* a recours très fréquemment⁵⁷. Chez Mandiargues, le temps est lié à quelque chose d'inattendu, à une surprise, mais ce n'est qu'une surprise apparente. Le rêve (qui puise, pour ainsi dire, dans l'inconscient du personnage) anticipe très souvent l'action. Nombreux seront les exemples. Limitons-nous à *Marbre* où Ferréol Buq rêve de sa mort, au *Lis de mer* où Vanina rêve d'être violée par un homme-lion et à *La Motocyclette*, où Rebecca rêve de sa mort suspendue entre son mari et son amant. C'est également le cas de *La Marge*. Le motif principal du voyage de Sigismond Pons à Barcelone, n'est pas un remplacement de travail, mais un de ses rêves⁵⁸. Inspiré par les histoires alléchantes de son cousin à propos du quartier réservé barcelonais, il se demande si :

⁵⁵ Cf. Alexandre Castant, « Temps photographiques dans *La Marge* », *Esthétique de l'image : fictions d'André Pieyre de Mandiargues*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 183-187.

⁵⁶ Il semble que l'espace dans *La Marge* se conforme à la même logique : l'histoire débute dans la ville de Barcelone, espace artificiel créé par l'homme et se termine aux alentours à « la proximité du terrain sauvage ».

⁵⁷ Cf. Gérard Macé, « Physiologie du rêve : André Pieyre de Mandiargues », *La Nouvelle Revue Française*, n° 471, avril 1992, p. 61-65 ; André Gascht, « André Pieyre de Mandiargues ou le goût de l'insolite », *Marginales*, n° 74, octobre 1960, p. 18-33.

⁵⁸ LM, p. 21-22.

À côté de Sergine endormie, n'allait-il pas dans des lieux bien insolites, par le moyen du rêve ou de la rêverie ; n'allait-il pas, sans qu'elle n'ait jamais rien su, dans des villes à rues comme des couloirs et à places comme des chambres d'amants ou comme des cellules de condamnés ? Peu différemment, il a voulu que son voyage fût comme de perdre conscience à côté de sa femme assoupie [...] ⁵⁹.

La citation ci-dessus introduit un autre élément du rêve : son caractère secret et transgressif ainsi que la volonté de perdre conscience. Ainsi, le voyage devient au préalable une volonté de réalisation d'un rêve qui lui donne le vertige. Précisons que *La Marge* n'est pourtant pas un roman qui raconte une histoire de tourisme sexuel. Nous verrons plus tard que le vœu de Sigismond est néanmoins contrasté par la volonté de rentrer chez lui et, ainsi, fait de lui, aux yeux du lecteur, un personnage immature et contradictoire, suspendu entre l'érotisme et l'amour.

Rappelons brièvement que conformément à la théorie de la temporalité fictive de Nøjgaard, *La Marge* se situe entre une suite d'épisodes à la manière baroque et le déroulement d'une intrigue structurée autour d'une évolution psychologique. La narration simultanée, menée à la troisième personne au présent de l'indicatif, est intercalée par des analepses et des prolepses très fréquentes qui syncopent le rythme du roman. Le point de vue du narrateur reste celui du personnage de Sigismond mais il subit des modifications au fur et à mesure que l'intrigue progresse. Il est possible d'observer une accélération générale du rythme de la narration dans la seconde moitié du roman par rapport à la première. Le changement du temps de la narration influence la temporalité de l'érotisme qui passe d'une durée à l'instant érotique. La représentation de l'érotisme est liée également au motif du rêve prémonitoire, prolepse typique de l'écriture du Mandiargues.

Après avoir introduit la particularité du temps de la narration dans le roman, nous allons nous intéresser au temps fictionnel (temps de l'histoire) pour montrer qu'à la complication de la forme se superpose la complication du contenu.

⁵⁹ LM, p. 31.

III Superposition des temps érotiques

III.1 Érotisme à condition

De quelle manière Mandiargues divise-t-il le temps fictionnel dans *La Marge* ? Il l'indique clairement dans le brouillon : « L'action se passe en trois jours – samedi - dimanche – lundi »¹. Le projet ne change pas au jour de la publication. Ainsi les parties I et II du roman correspondent au samedi tandis que les parties III et IV se passent le dimanche et lundi. De cette façon, la plupart de l'action se passe en fin de semaine. Le temps libre, à l'opposé du temps de travail, souligne le caractère de loisir et de distraction que devrait avoir le voyage à Barcelone. Cependant, le temps libre de ces jours devrait être consacré au préalable à la pratique religieuse.

Dans la tradition juive, samedi (du latin *sambati dies*, le jour du sabbat) est le jour de repos hebdomadaire destiné au culte². Dans la tradition chrétienne, en l'an 321, l'empereur Constantin 1^{er} imposa le dimanche (du latin *dies dominicus*, le jour du Seigneur) comme jour de repos³. Ce jour-là, les croyants vont à la messe et doivent s'abstenir de travailler. Il nous semble que le début de la narration souligne ce double caractère de fin de semaine (religion et repos) : « Cinq heures. Un clocher, lointain par bonheur, vient d'en donner l'annonce. Sigismond a-t-il dormi pendant sa sieste ? »⁴. Le temps de l'action commence à une heure précise : l'heure de l'après-midi, somme toute banale si l'on pense au

¹ Fonds André Pieyre de Mandiargues, IMEC, côte PDM 1.1.

² Le sabbat (ou shabbat) signifie en hébreu « la cessation ». Il est compté du coucher du soleil du vendredi jusqu'au coucher du soleil le samedi. Selon la tradition juive c'est le jour le plus adéquat pour l'union charnelle des époux. En Europe, au Moyen Âge, à cause de l'antagonisme entre les religions, l'on a commencé à appeler « sabbat » une assemblée nocturne de sorciers et de sorcières, un jour de débauche, d'orgies sexuelles et de festins païens. N'oublions pas que, dans le roman, Sergine est d'origine juive. Ajoutons, à la marge, que la langue anglaise « *Saturday* » a gardé le souvenir du jour consacré au dieu romain Saturne. Nous reviendrons sur le culte de Saturne par la suite.

³ D'un côté, cette décision marque la distinction entre la tradition juive précédente, mais d'un autre côté, cela souligne le culte du Sol Invictus dans la tradition romaine et d'Apollon dans la mythologie grecque. Ce n'est pas par hasard que dimanche Sigismond ira à Bodega Apollo.

⁴ LM, p. 7.

five o'clock anglais ou à l'heure habituelle de la fin du travail. Mais, dans la langue française, elle peut faire référence à une expression « le cinq à sept » que l'on utilise pour appeler un rendez-vous de fin d'après-midi avec une maîtresse. Le temps de la détente qui commence traditionnellement après cinq heures jusqu'au dîner, servi vers sept heures, a pris avec le temps cette connotation sexuelle. Le début du roman est donc marqué par ce jour particulier, le samedi, jour de repos, mais également par cette heure, cinq heures, horaire de rencontre libidineuse.

L'horaire est repérée par Sigismond Pons en raison d'« un clocher, lointain par bonheur [qui] vient d'en donner l'annonce ». La narration au passé récent et le repère spatial (« lointain ») nous indiquent l'attention portée aux détails et la rupture avec un état précédent. Il est important de noter que le début de la narration est mis en relief par un son qui réveille le personnage. Mandiargues utilise souvent cette technique dans ses narrations (par exemple, dans *Marbre* ou dans *La Motocyclette*). Si l'on associe les cinq coups provenant du clocher d'une église lointaine avec la tradition religieuse des heures canoniales, nous pouvons donner un autre sens à ce passage. Il s'agit probablement d'une allusion à l'office des vêpres de l'Eglise qui commencent d'habitude à cinq heures. Le mot venant du latin *vesperae* signifie « le soir »⁵. Cette connotation à l'office des vêpres peut souligner ou annoncer un élément tragique qui fait partie de l'histoire⁶. Sans entrer ici dans les détails d'une possible interprétation religieuse du temps, nous ne pouvons pas négliger de nombreuses références au cérémonial sacré dans le roman⁷. L'heure concrète annoncée par cinq coups de cloche déclenche l'imagination du lecteur à travers l'ouïe et la vue. La valeur symbolique du cinq (V) sera reprise dans la suite de notre étude. Le thème de l'érotisme est présent

⁵ Mandiargues retourne à *Vesper* dans la nouvelle « Mil neuf cent trente-trois » où d'après Abel Foligno « Vénus, sans doute, qui est Hesperus ou Vesper le soir, Lucifer ou Phosphorus avant l'aube, et si l'astre, comme on le dit, est symbolique de la dualité essentielle du bien et du mal ». APM, *Sous la lame*, dans *Récits érotiques et fantastiques*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2009, p. 732. De cette façon, nous pouvons imaginer l'association de cinq heures au temps de Venus.

⁶ Dans la religion catholique, orthodoxe et protestante, c'est l'une des sept liturgies des heures canoniales qui correspondent aux sept étapes de la passion de Jésus Christ. L'heure de vêpres (*vespera deponit*) commémore la descente du corps du Jésus de la croix et la remise dans les bras de sa mère.

⁷ Selon René Godenne, dans les récits courts, Mandiargues utilise fréquemment les repères temporels comme les heures charnières entre la nuit et le jour (l'aube et le crépuscule) l'heure méridienne ou celle de la sieste (cinq) et celle de la nuit (huit). Cf. René Godenne, « Les Réseaux thématiques dans les récits courts d'André Pieyre de Mandiargues », *Orbis Litterarum*, n° 37, 1982, p. 274-280.

dans le choix du temps de l'action dans sa double acception : religieuse et profane.

III.1.1 Sieste, rêve, Sergine

L'incision du narrateur « lointain par bonheur » peut être comprise comme une prise de distance avec le devoir de suivre l'office, le temps physique. L'heure initiale du roman est liée à la fin de la sieste (la sixième heure après le levant, *sexta*) dans la culture espagnole. Une question introduit le personnage principal pour la première fois : « Sigismond a-t-il dormi pendant la sieste ? »⁸. Cette question rompt la chronologie du récit et prépare le lecteur au premier retour en arrière. Cependant, le narrateur n'y répond pas : « Il ne saurait le dire avec certitude »⁹, « [...] comme habituellement, il a l'impression d'être resté conscient dans son corps immobile et d'avoir laissé divaguer son esprit [...] ». Le narrateur fait allusion aux techniques conseillées par marquis de Saint-Denys pour prolonger le rêve¹⁰. Ainsi, Sigismond se souvient de son épouse « [...] il se rappelle comment sa femme s'est moquée de lui une fois qu'il s'était vanté ou plaint de ne jamais s'abandonner au sommeil pendant le repos de l'après-midi »¹¹. Son incertitude par rapport au présent conduit à un changement de la voix d'énonciation. Ce changement est d'autant plus important qu'il s'agit de déléguer la narration au personnage féminin dès le début du roman. Grâce au discours rapporté, indirect, le souvenir est raconté par Sergine « elle a dit que ... ». Une digression, qui marque un trait de caractère de Sergine (« sa moquerie, soutenue d'analogies de connaissances »¹²), invite le narrateur à esquisser le portrait de Sergine et à retourner au présent d'indicatif. La description consiste à souligner la différence fondamentale de caractère entre Sigismond et Sergine en ce qui concerne la perception du temps. Sigismond, flegmatique, aime la sieste tandis que Sergine, dynamique, la trouve inutile. De cette façon, la perception du temps, dès le début, est identifiée par opposition et, en quelque sorte, sexualisée.

⁸ LM, p. 7. L'introduction immédiate du personnage principal est également très fréquente chez Mandiargues.

⁹ *Ibid.* Par ailleurs, c'est l'exemple d'une intertextualité. Le narrateur du *Lis de mer* utilise la même expression pour le personnage de Vanina.

¹⁰ Mandiargues a étudié pendant la guerre l'ouvrage consacré aux rêves lucides : *Les Rêves et les moyens de les diriger*.

¹¹ LM, p. 7.

¹² LM, p. 8.

La fin du premier paragraphe du roman explicite la distance entre le présent de la situation initiale et le souvenir du passé mise en relief grâce à une superposition du niveau temporel de la narration au niveau spatial. Sigismond « pense qu'une frontière, deux postes de douane et plus de trois cents kilomètres le séparent de son épouse [...] »¹³. La séparation reste illusoire car tout au long du roman, à partir du premier paragraphe, exemplaire à ce titre, les apparitions de Sergine sont de plus en plus fréquentes et plus explicites au niveau de la narration¹⁴. Sigismond y fait allusion en décrivant son impression de rêver « à la manière d'un promeneur sous surveillance ». Nous pouvons l'interpréter comme une sorte de rêve contrôlé par Sergine (Sigismond ira voir les endroits qu'elle lui suggère, par exemple, le musée). Pour appuyer cette hypothèse, rappelons que Sigismond « a l'impression d'être resté conscient dans son corps immobile et d'avoir laissé divaguer son esprit à la manière d'un promeneur sous surveillance »¹⁵. La séparation illusoire du corps conscient et de l'esprit envahi par les autres semble s'inscrire dans la même optique que celle du temps. Pour aller plus loin, nous pourrions dire que l'opposition que le narrateur établit dans le premier paragraphe consiste non seulement à marquer le temps précis au présent en le faisant contraster avec le passé, mais également à élargir cette structure au niveau de l'action et de la construction du personnage.

Aussi, l'action au présent se limite-t-elle au corps de Sigismond et n'ajoute rien de nouveau par l'accumulation des événements (contrairement au principe typiquement romanesque selon lequel le personnage devient important en accumulant les actions). C'est au présent que le narrateur raconte les aventures libidineuses de Barcelone. C'est le présent des instants que le personnage (ou le narrateur) veut prolonger. Sigismond, après avoir écouté cinq coups de cloche, se réveille à peine mais, encore en état de demi-sommeil, « il se tourne, pour ne pas reposer sur le cœur, et la conscience en lui s'atténue »¹⁶. Dans le cours de la narration, le temps de la rêverie est plus important. Le souvenir de Sergine est plus détaillé et plus développé que la description de Sigismond. Le lecteur connaît mieux son épouse, ses opinions, ses habitudes, son histoire et ses commentaires.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Sigismond s'imagine la participation du fantôme de Sergine dans sa vie quotidienne ; le discours indirect devient direct vers la fin de la narration. Voir LM, p. 243.

¹⁵ LM, p. 7

¹⁶ LM, p. 8.

En conséquence, le personnage féminin domine le personnage masculin, suivant la conception que Mandiargues développe dans ses essais. Sergine s'impose comme la fausse héroïne du roman.

Si l'action détermine le personnage dans le premier paragraphe, c'est, contrairement à ce que le lecteur peut croire au premier abord, Sergine qui devient le vrai protagoniste. Son image et sa vision s'imposent dans la narration. De la même façon, les cinq coups de cloches veulent imposer un début à l'action de Sigismond. Le son de la cloche marque un temps religieux, un temps où la sieste est finie. Le rappel du passé est une autre instance qui veut s'imposer. Cependant, Sigismond choisit d'annuler le temps ; il continue à dormir ; il se met à la marge du futur et du passé. La narration suit cette logique, le jour et la narration s'arrêtent quand Sigismond s'endort.

III.1.2 Du futur au conditionnel

Nous pouvons avoir l'impression que le premier paragraphe exclut, en quelque sorte, la possibilité d'un futur pour l'histoire de Sigismond. Ce qui est le plus intéressant, quant à la construction du roman, est la superposition des niveaux temporels. Ainsi, l'histoire principale de Sigismond est racontée au présent et, de plus en plus, le passé sous forme de digressions, de rêveries et de souvenirs s'y intercale. Nous avons déterminé que la division temporelle suit une logique de l'action, le présent étant principalement le temps charnel et le passé étant le temps sentimental (le temps de l'esprit). Le futur semble être un compromis entre les deux. Son grand potentiel romanesque réside dans le mode conditionnel du verbe. C'est grâce à ce dernier que la narration nous offre plusieurs possibilités de suite de l'histoire. De la même façon, le conditionnel contribue à l'incertitude de l'action. Aussi la narration, dans le deuxième paragraphe, propose-t-elle un début alternatif¹⁷ :

Il aurait pu, se dit-il confusément, voir encore des clients de son cousin à Perpignan pendant cette journée de samedi et attendre l'après-midi pour prendre la route de Barcelone, de sorte qu'il serait en chemin à l'heure qu'il est, non loin de l'endroit où il s'est arrêté pour déjeuner de provisions au bord de la mer, sur une petite plage au-delà de la voie ferrée. Il aurait pu partir après avoir fait la sieste à Perpignan ; il serait arrivé le soir

¹⁷ C'est une technique utilisée également par Pauline Réage dans *Histoire d'O*, où le roman propose deux commencements.

à Barcelone, bien avant le dîner, qu'on y sert tardivement, comme partout en Espagne. Ainsi, dans le lit de sa chambre d'hôtel, à cinq heures passées, il est en avance sur l'horaire probable de son voyage, et c'est à bon droit qu'il paresse¹⁸.

Ce monologue de Sigismond (quoique dans le discours rapporté) produit une confusion pour lui-même et pour le lecteur à la fois. Le conditionnel passé souligne l'irréversible du trajet de Sigismond et peut provoquer un sentiment de remords ou bien d'incertitude en ce qui concerne la décision déjà prise. Nous remarquons que le temps est déterminé d'une manière conventionnelle, par les intervalles entre les repas et le sommeil. Par exemple, Sigismond « s'est arrêté pour déjeuner », il peut arriver « le soir à Barcelone, bien avant le dîner » et « rester couché jusqu'au moment d'aller au restaurant »¹⁹. Nous déduisons que Sigismond ne voulait pas différer son départ pour Barcelone et que la variante qu'il s'imagine ne lui convient pas. Remarquons que cet extrait nous informe sur le rythme retardé de la narration où Sigismond « est en avance » et « paresse ».

Le paragraphe suivant ajoute à l'histoire une possibilité du futur. On connaît en même temps le début et la fin anticipée de voyage voulue par Sigismond :

Voilà cinq jours qu'il est parti, et il se dit que s'il trouvait un bon prétexte il arrêterait là son voyage et rentrerait dès le début de la semaine prochaine, au lieu d'aller ensuite à Tarragone [...] Passer trois jours à Barcelone, (la journée de lundi étant réservée aux affaires), puis regagner mardi le mas où l'attend Sergine, il le désire trop fermement²⁰.

Ainsi, le voyage de Sigismond doit durer une semaine, du mardi de son départ au mardi de son retour. Mais, pour altérer le programme, Sigismond aura besoin d'un prétexte, c'est le futur à condition. Le futur souligne cette possibilité : « Quant à la raison, ou à l'excuse, qui lui manque encore, elle viendra, ou bien l'inventera [...] »²¹. L'incertitude de l'avenir est exprimée à travers l'usage du mode du verbe adéquat et à travers la phrase interrogative qui suit. Le conditionnel présent, passé et le subjonctif plus-que-parfait accumulés augmentent cet effet : « Évidemment,

¹⁸ LM, p. 8.

¹⁹ LM, p. 8-9.

²⁰ LM, p. 9-10.

²¹ *Ibid.*

le mieux serait que Sergine lui eût écrit en le rappelant d'urgence. Pourquoi ne l'aurait-elle pas fait, à la réflexion ? »²².

Les réflexions de Sigismond dévoilent au lecteur son caractère contradictoire. D'un côté, il hâte son départ pour Barcelone, arrive en avance pour s'y plonger dans l'oisiveté, d'un autre côté, il ne fait qu'attendre un prétexte pour rentrer en France et revoir son épouse aussitôt que possible. Il est immature dans sa volonté d'assouvir ses désirs difficilement conciliables : « Tout serait au mieux (point ne serait besoin de mensonge), se dit-il de nouveau, si Sergine prétendait son retour immédiat »²³. Ainsi, le conditionnel nous présente l'irréel du passé : si Sergine avait écrit la lettre, Sigismond serait rentré le même jour. La condition du futur est renforcé par le souvenir d'un accord entre Sergine et Sigismond : « ils étaient convenus qu'elle lui écrirait à Barcelone à la poste restante »²⁴. De cette façon, l'arrivée de la lettre devient un point très important de l'histoire.

III.1.3 La lettre

Sigismond doit aller à la poste pour vérifier s'il y a une lettre pour lui. La préparation pour sortir de la chambre d'hôtel, narrée au présent, est soulignée par l'exactitude de la chronologie : « il est maintenant six heures moins le quart »²⁵. Au moment de sortir dans la rue Escudillers, « à six heures de l'après-midi (ou presque) »²⁶, la narration augmente la tension en parlant d'un moment désiré : « Quoiqu'il n'y ait pas urgence (d'après l'homme triste du bureau), il serait temps d'aller aux nouvelles de Sergine »²⁷. Le beau temps à Barcelone lui rappelle son passé : « Depuis plus de cinq ans de son mariage »²⁸. De nouveau, l'avancement dans le temps physique (le rappel de l'horaire précis) contraste avec le retour en arrière dans le temps psychique. Sigismond recule dans le temps sentimental, il se rappelle son voyage de cinq jours, la place de la Merced lui fait penser à son voyage à Rome trois ans plus tôt avec Sergine.

²² LM, p. 10.

²³ LM, p. 11.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ LM, p. 13.

²⁶ LM, p. 19.

²⁷ LM, p. 20.

²⁸ LM, p. 21.

Comme le note Barthes dans son séminaire sur la temporalité romanesque, en français, le temps désigne la chronologie et les conditions météorologiques. Dans le cas de *La Marge*, juste avant la récupération de la lettre, le narrateur mentionne que « le soleil, qui a décliné, est chaud cependant [...] », « dans le haut, sous de petits nuages qui vont dans le bleu »²⁹ ; « Il fait beau ; le soleil est encore assez chaud [...] un vent léger »³⁰. Le beau temps contraste avec le malheur annoncé par la lettre. La description du temps précède le moment de la lecture de la lettre. Elle a une fonction bien précise, comme le suggère Barthes : « Grand malheur frappe plus en belle saison »³¹. Sigismond récupère la lettre à la poste et reconnaît l'écriture de sa servante Féline au lieu de celle de son épouse :

Tirant la lettre, il voit qu'il est tombé sur le recto du feuillet, plié en deux, et d'une manière un peu machinale, au lieu de déplier pour trouver le début, il lit : « Elle a couru à la tour des vents. Elle a monté la spirale. Elle s'est jetée du haut. Elle a expiré tout de suite »³².

La lecture partielle de la lettre annonçant la mort suicidaire de Sergine, au lieu de marquer une rupture dans le temps de l'histoire, se conclut par un renvoi au futur : « Le feuillet, entre ses doigts qui ne tremblent point, est devant ses yeux, mais il ne lira pas davantage »³³. Le futur au négatif laisse un doute sur l'avenir. Il ne s'agit pas ici d'une description selon le canon romantique, le temps ne reflète nullement l'état d'âme après la lecture : « Le ciel ne s'est pas assombri, l'air ne s'est pas rafraîchi »³⁴. Que fera ensuite Sigismond ? Quelle sera la suite de son histoire ?

Le temps fictionnel ralentit. Quand Sigismond monte la colonne de Colomb, le narrateur remarque que « cela dure plusieurs minutes, longtemps certes »³⁵. Le temps et la météo se joignent dans la scène du coucher du soleil :

Le soleil, qui descend vers les crêtes auxquelles il tourne le dos, met sur l'eau des reflets qui vont au loin comme les traverses d'une échelle pourpre. Quelque chose de son trouble ou de sa peine s'en va par ce chemin peut-être ; quelque paix vient de même³⁶.

²⁹ LM, p. 28.

³⁰ LM, p. 33.

³¹ Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003, p. 71-81.

³² LM, p. 34.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ LM, p. 41.

De cette façon, Sigismond semble comprendre que le temps psychique l'immobilise et il n'ira chercher de paix que dans le quartier de plaisir de Barcelone où il pourra oublier son identité. Il essaie de lutter contre le destin et de s'imposer un temps de repos à tout prix. Terrifié par le souvenir de l'espace du suicide, « la tour des vents » (en même temps superposée à l'espace de la colonne de Colomb où il se trouve), Sigismond referme l'enveloppe contenant la lettre tragique et, ainsi, s'impose-t-il un futur en sursis « [...] ce soir, ou demain matin, il l'ouvrira, et [qu'] alors il saura ce qu'il ne veut pas savoir à présent »³⁷. Cette décision ralentit sa perception du temps : « Aux rencontres, d'ailleurs, il s'efface, et son pas, de façon involontaire, s'est ralenti »³⁸. Ainsi, essaye-t-il de se concentrer sur le présent charnel.

III.1.4 La première partie et le temps érotique

La première partie du livre expose la situation et tient le nœud de l'histoire. Si le futur et le passé dominant l'essentiel de l'histoire avant la lecture de la lettre, c'est ensuite le présent intercalé par les souvenirs qui relate l'histoire. Il faut remarquer que, jusqu'au moment-clef (la lecture de la lettre), Sigismond est intéressé par le futur « il a du temps devant lui »³⁹, « Vous avez bien le temps [...] »⁴⁰. Le futur pour lui est lié avec le désir de retrouver sa femme. Après avoir appris sa mort, Sigismond ne s'intéresse plus au futur. Il est guidé par la curiosité de connaître le goût de l'adultère (il doit par conséquent maintenir le souvenir sa femme vive). C'est l'érotisme noir de Bataille bien que : « [...] jusqu'ici, depuis plus de cinq ans de mariage, il soit toujours resté fidèle à Sergine, et que même il n'ait jamais été tenté d'être infidèle »⁴¹. Il est intéressant de remarquer le changement de la personne du narrateur (du troisième à deuxième) qui anticipe l'aventure nocturne de Sigismond :

Grande armée des putains, non pas massée en ordre de défense, mais hasardée partout en enfants perdus, Sigismond te considère avec mieux que la sympathie, car ce sont les couleurs de la femme, celle de l'épouse qu'il chérissait, que déploient pour lui les robes chemises de tes mercenaires, et c'est aux confins des songes qui près d'elle endormie lui

³⁶ LM, p. 43.

³⁷ LM, p. 44.

³⁸ LM, p. 46.

³⁹ LM, p. 10.

⁴⁰ LM, p. 16.

⁴¹ LM, p. 21.

furent donnés qu'elles lui paraissent plantées. Quand la nuit sera venue, se dit-il, il t'inspectera, et si tes sentinelles ne lui refusent pas le passage vers les premières banlieues d'une cité naguère interdite, il ira sans se préoccuper de retour.⁴²

Sigismond avait donc un désir fort de vivre une expérience extraconjugale. Dès son arrivée à l'hôtel, il se sent observé par les femmes : une fille de chambre, une jeune femme qui rentre de la plage, une jeune Suissesse qui attend devant lui à la poste⁴³. Ce sont des possibilités de son présent érotique, les avatars de Sergine. Après le refoulement de la nouvelle tragique, Sigismond semble revivre inconsciemment sa jeunesse⁴⁴. Quand il rentre à l'hôtel, c'est l'image de sa bonne Féline qui s'impose à lui. C'est un signe de retour au temps innocent de son enfance.

L'impression de « trop tard » et l'impossibilité de changer le cours du temps, provoque chez Sigismond une soif de déplacement⁴⁵. Sa première réaction à la lecture n'est ni le sanglot, ni le cri mais la marche. La réaction est d'ordre spatial et non d'ordre temporel. Le temps de la narration ralentit mais le personnage se met en route. Barcelone, dès le début, semble préparer pour Sigismond une nouvelle (le cri venant de la rue *para hoy* « pour aujourd'hui »). Le port méditerranéen de ses rêves devient réalité et cesse d'être un objet passif de désir.

III.2 Autonomie du temps charnel

La deuxième partie du roman commence également par une référence à la mesure du temps. Sigismond, étendu sur le lit de sa chambre d'hôtel, ne songe plus à son épouse mais à un cadran solaire du jardin de sa maison. Il se rappelle comment il y jouait avec sa gouvernante Féline. Contrairement à la première partie, le temps est évoqué dans un sens profane, celui du mouvement du Soleil. Cela change également la manière dont le personnage perçoit le temps physique.

⁴² LM, p. 48.

⁴³ Nous revenons sur l'analyse de ces instants érotiques dans la suite de notre étude.

⁴⁴ Le refoulement, terme de la psychanalyse, est l'une des possibilités de lecture de *La Marge*. L'auteur lui-même parle de son inspiration pour une des aventures de Sigismond Freud.

⁴⁵ Il semble que le besoin de déplacement soit lié à l'immaturation de Sigismond. Le narrateur le présente comme un personnage réfractaire, antifranquiste, antipatriotique et anticapitaliste.

Il n'est pas réveillé par le son de la cloche, mais c'est lui-même qui allume la lumière dans sa chambre. La première chose qu'il fait est de regarder l'heure sur son bracelet-montre. Ces deux changements anticipent une certaine autonomie du personnage dans la deuxième partie du roman.

À huit heures moins cinq commence la nuit pour Sigismond. La nuit pour Mandiargues est la période érotique par excellence ; le noir est élégant et érotique à la fois⁴⁶. C'est pourquoi Sigismond, avant de sortir de l'hôtel, se met une cravate de la couleur noire. Il faut préciser qu'il s'agit de la nuit dans l'espace urbain où l'on perçoit un « remplacement de la lumière solaire par une foison de lampes électriques »⁴⁷. De plus, il s'agit d'un environnement qui plaît à Sigismond et non à Sergine car elle : « [...] s'irrite si on fait de la lumière pendant la nuit [...] »⁴⁸. Par conséquent, de nouveau la période de temps devient un attribut de la masculinité.

Sigismond continue de se rappeler sa vie, les souvenirs remontent plus loin en arrière. La vie de Sergine avant le mariage est rappelée. Ainsi, en avançant dans l'espace, Sigismond creuse davantage dans sa mémoire. En même temps, ses réflexions déterminent sa perspective, sa manière de regarder son entourage. Ce n'est pas sans raison que nous venons de mentionner l'éclairage nocturne de la ville de Barcelone. C'est une métaphore de la déformation de ce que Sigismond voit autour de lui. De cette façon, son délire (un peu à la manière de Don Quichotte) consiste à attribuer à des éléments qu'il rencontre des caractéristiques inventées ; la déformation des images de sa mémoire lui provoque une série de substitutions, la statue de Frédéric Soler devient liée à son père, la bouteille posée sur l'enveloppe contenant la lettre tragique signifie la marge qu'il s'est imposée. Cette attitude concerne également le traitement du temps.

III.2.1 Les trois jours de la marge : Saturnales

Sigismond s'explique à lui-même la durée de son refoulement ; il se donne au début un délai court :

⁴⁶ Sur les couleurs dans l'œuvre mandiarquienne Cf. René Garguilo, « La thématique des formes et des couleurs dans les contes et les nouvelles d'André Pieyre de Mandiargues », *Contes et nouvelles d'une fin de siècle à l'autre*, éd. A. Ablamowicz, Katowice, Université Śląski, p. 95-103.

⁴⁷ LM, p. 56.

⁴⁸ LM, p. 8.

[...] la tour de verre, sous laquelle est une lettre qui certainement ne sera pas ouverte cette nuit, demain non plus selon les probabilités. Par une assurance de vingt-quatre heures au moins ses faits et ses gestes sont garantis. Ses pas ne sont soumis à aucune loi que de le porter au terme du délai, qui peut être prolongé, d'ailleurs⁴⁹.

Le développement de l'action est par conséquent déterminé par la volonté de Sigismond. De nouveau, le futur (« ne sera pas ouverte ») indique une incertitude. L'heure ne s'impose plus comme dans la première partie du roman, c'est Sigismond qui impose son temps, le temps charnel. Aussi, se concède-t-il une période prolongée de trois jours :

« Jamais, se dit-il, je n'ai été aussi maître de ma vie que maintenant ; jamais le songe ne m'a donné si surhumaine liberté. ». Il se dirait tout-puissant puisque pour lui rien n'importe pendant *le temporel intervalle* dont il jouit, puis il se trouve un peu drôle ; il sourit de nouveau. N'est-ce pas une sorte de saturnale qu'en posant la tour dans la juste case il s'est concédée ? À la réflexion, puisque provisoirement il est maître du jeu, il fera durer le répit jusqu'au troisième jour⁵⁰.

De nouveau, la question rhétorique fait que le lecteur confond la voix du narrateur avec la voix de Sigismond. Dans les trois personnes qui passent à ses côtés, celui-ci voit une confirmation de la justesse de son plan, comme s'il s'agissait encore une fois d'une autre attribution, d'une qualité fantastique à un élément banal. Dans la deuxième partie de *La Marge* s'opère un changement de perception du temps et même de son utilité. Il ne s'agit plus d'un futur conditionnel mais c'est un compte à rebours qui commence. À partir de ce moment, nous pouvons penser que c'est le déterminisme qui gouverne l'action. Le dénouement fatal arrivera tôt ou tard. Nous pourrions nous demander comment cette marge de temps, comment un intervalle temporel glisse dans l'action et met en évidence l'érotisme.

Comme le narrateur remarque, c'est « une sorte de saturnale ». Rappelons le sens du mot « saturnale » ; d'après le dictionnaire ce sont des

fêtes célébrées dans l'Antiquité romaine en l'honneur de Saturne, au cours desquelles maîtres et esclaves se trouvaient sur un pied de complète égalité et qui étaient l'occasion de diverses réjouissances⁵¹.

⁴⁹ LM, p. 59.

⁵⁰ LM, p. 60. Nous soulignons.

⁵¹ « Saturnales », dans *Le Nouveau Petit Robert de la Langue Française*, 2009, version digitale. Nous revenons à l'explication sur le fait que l'action du roman commence le samedi, la fête dédiée à Saturne.

De plus, le terme désigne un temps de débauche et de licence. C'est une période de renversement de l'ordre établi, une sorte de carnaval de masques. En même temps, Sigismond dans son délire (« il se trouve un peu drôle ») se donne les attributs d'une divinité surhumaine et toute-puissante. Cependant, cette fête n'est qu'un répit provisoire, « un temporel intervalle » et son inauguration prévoit en la fin. Nous trouvons dans le texte les indices qui semblent confirmer cette définition. Après être sorti de l'hôtel, Sigismond « se laisse aller et se plaît à cette mise en commun » dans la foule barcelonaise, et pourtant, quelque pas plus tard,

[m]is en commun, déjà il ne l'est plus, non, et sans plaisir il s'aperçoit qu'il recommence à se distinguer, et que rentre dans une existence particulière ce Sigismond Pons dont il aurait abandonné la défroque au courant de la foule avec aussi peu de regret que pour un chapeau marqué d'initiales que le torrent trimbale⁵².

Il veut abandonner sa personnalité et se mettre au même niveau que les habitants du quartier selon le principe des Saturnales, mais il est conscient que ce n'est qu'une tentative, un tour de théâtre⁵³.

III.2.2 Le temps charnel, *Barcelona de noche*

Sigismond continue la promenade. Il entre et sort de plusieurs bars de prostituées. Pour dilater le temps, Sigismond commence à boire de l'alcool. Sa fonction principale est de faire perdre la conscience. Pour prendre un autre verre de Jerez, il entre dans le bar La Pigalle où il rencontre Juanita, une jeune prostituée espagnole d'une apparence enfantine qui lui plaît. Elle l'amène à une pension pour se donner à lui contre deux cents pèsètes, tout en répétant « *Fucky, fucky* » en anglais. Sigismond paye pour le temps passé avec Juanita, il échange les billets contre les minutes qu'il veut faire durer : « Pourvu qu'elle ne soit pas pressée, il lui donnera cent pèsètes de plus, dit-il à Juanita en outre, tandis qu'elle le rejoint »⁵⁴. Faire durer le moment érotique est la stratégie individuelle de Sigismond. Son désir de prolonger ne s'accorde pas avec celui de Juanita (elle s'impatiente en répétant « *Hombre* »), c'est pourquoi il doit acheter sa patience pour établir un rapport dynamique mais synchronisé, nécessaire dans l'érotisme.

⁵² LM, p. 56.

⁵³ Cette réflexion de Sigismond a lieu sur la place du Théâtre.

⁵⁴ LM, p. 85.

Plus tard, Sigismond reprend le rythme de la nuit dicté par les horaires de repas. Il va dîner dans un bon restaurant Casa Leopoldo vers dix heures du soir pour s'adapter à la coutume locale. Le repas malgré sa simplicité est exquis et il s'accorde avec le plaisir érotique récent. Sigismond continue à tuer le temps et à prolonger les instants de plaisir. Il remarque que même les ivrognes mangent avec lenteur. Sa vie se limite aux besoins naturels individuels (dormir, boire, manger et copuler). Sigismond reste solitaire avec son refoulement : « il va comme s'il était contenu dans une bulle transparente depuis que la lettre de Féline a pris place sous la tour de verre »⁵⁵.

L'évènement final de la deuxième partie du roman semble être la visite du cabaret Teatro Molino. L'heure approximative revient à établir un certain temps objectif : « [...] la demie de dix heures (...) passée de quelques minutes »⁵⁶. Après la rencontre des prostitués masculins qui lui font des allusions à la fellation, Sigismond reste « un peu fasciné »⁵⁷. L'attrait pour l'érotisme masculin, qu'il considère héréditaire, lui fait peur et en même temps lui rappelle la pédérastie de son père Gédéon Pons. Pour éviter les souvenirs qui commencent à l'obséder, Sigismond entre dans le Teatro Molino. Malheureusement pour lui, les personnages du théâtre de variété ne font que lui rappeler l'homosexualité de son père. « Il est plus de minuit »⁵⁸ ; Sigismond rentre chez lui. Ainsi termine sa première nuit à Barcelone. L'heure précise du début ne correspond pas à la fin de la journée, Sigismond commence à perdre le contrôle du le temps.

Les corps qu'il regarde suivant ses penchants hétérosexuel et homosexuel, même s'ils appartiennent au présent, ont toujours une part de parenté avec le souvenir de Sergine ou de son père. Le temps charnel marque également le contraste entre la beauté liée à la jeunesse de Sergine et la laideur liée à l'âge de son père. « Ce qui est certain est qu'ici, dans le présent, il est solitaire »⁵⁹, Sigismond est conscient que les souvenirs produisent une fausse image, un spectre. L'histoire se déroule en boucle et suit les allers-retours que Sigismond effectue. Le personnage se croit libre mais, en réalité, il dépend toujours du temps

⁵⁵ LM, p. 89.

⁵⁶ LM, p. 104.

⁵⁷ LM, p. 102.

⁵⁸ LM, p. 112.

⁵⁹ LM, p. 91.

qui continue à compter à rebours et des deux fantômes de son passé, Gédéon et Sergine.

III.3 Le passé érotique

Dans la troisième partie du roman, le temps de l'histoire subit une modification. Comme au début de roman, Sigismond se réveille le matin dans son lit. L'horaire n'est plus exact mais il devient approximatif : « Il était plus de neuf heures quand par téléphone il a demandé le déjeuner »⁶⁰. De nouveau, l'horaire du repas détermine la division de la journée. C'est par une description du petit-déjeuner que commence la narration. Cette activité journalière fait référence à d'autres occupations typiquement dominicales : la messe et la course de taureaux. Sigismond ne choisit aucune d'elles. Le son des cloches (comme au début du roman), appelant à la messe matinale, l'irrite. Il ne veut pas suivre le rythme dicté par le régime de Franco selon lequel les catalans vont à la messe le matin et à la corrida l'après-midi. Sigismond ironise sur le stéréotype d'un beau dimanche d'avril loué souvent dans les chansons françaises. Tous les événements propres à la journée du dimanche sont désagréables pour Sigismond. En adoptant son point de vue, le narrateur accélère la narration pour limiter ce temps désagréable.

Toujours étendu sur son lit, Sigismond regarde avec méfiance la lettre sur la table de chevet : « [...] lorsqu'il soulèverait la bouteille il serait obligé de lire la lettre, et il sait bien qu'alors la bulle sera rompue et qu'il aura cessé d'être dans un espace ou dans un temps provisoirement retranché de la commune existence »⁶¹. Sigismond est conscient que le voisinage de l'étrange objet lui provoque des idées qu'il veut éloigner. Il remarque qu'abandonner sa chambre est une meilleure chose. Sa hâte s'explique par une narration au futur des actions qu'il ne fait pas, pour épargner le temps :

Bien que d'habitude il prenne plaisir aux soins de toilette et à l'habillement, il lui serait insupportable de donner à cela le quart d'heure nécessaire. Il n'ira pas sous la douche, il ne fera pas sa barbe [...] il ne lavera pas même ses dents et il ne peignera pas ses

⁶⁰ LM, p. 117-118.

⁶¹ LM, p. 120.

cheveux. Il ne changera pas de vêtements [...] vêtu en un tournemain (deux minutes au plus), il sort, après avoir pris sa montre dont il boucle le bracelet dans le couloir⁶².

La fonction de cette formule (prétérition) est de mettre en valeur un sacrifice désagréable pour Sigismond (il ne suit pas son habitude)⁶³. Il sort de l'hôtel en remarquant qu'il est « plus d'onze heures ». Ce repère chronologique, ainsi que le précédent, semblent tous les deux exprimer le retard de Sigismond par rapport au temps extérieur⁶⁴. Par conséquent l'accélération exprime son angoisse envers le temps qui l'opprime.

Contrairement au ralentissement qui s'est opéré la nuit précédente dans le quartier réservé de Barcelone, le lecteur observe l'accélération du temps du dimanche. En écartant les activités typiques de ce jour, Sigismond se met *ipso facto* à la marge de la plupart des barcelonais. Cette aliénation, dans la manière de passer le temps, perturbe la conscience de personnage. Pour ne pas céder à la tentation de rentrer à l'hôtel et de lire la lettre tout de suite, Sigismond se rappelle son passé récent avec Juanita et cherche à se proposer un nouveau futur immédiat :

Le souvenir de la pute enfantine, absurdement, pèse plus lourd que l'image de la tour de verre, et Sigismond s'est dit qu'avant la fin du jour il aura certes pris le chemin de San Olegario et du bar Pigalle, sans parler de l'habitation du grand 20, terme probable de la course⁶⁵.

Il s' imagine la journée comme une course dont il connaît déjà le parcours. De cette façon, s'opère un procédé nouveau : le remplacement d'un présent angoissant par une rencontre érotique planifiée. La répétition de l'acte sexuel, une certaine habitude, lui procurent un plaisir et un sentiment de tranquillité. L'union charnelle avec Juanita devient un prétexte que Sigismond appelle « un semblant d'amour »⁶⁶. Dans un temps dominical commun pour les catalans, il se propose « un semblant » de dimanche. Même à cette action, il oppose un délai « avant la fin du jour ». Il devra remplir le vide par une autre activité.

⁶² LM, p. 121.

⁶³ La négation du futur dans une énumération est un procédé narratif dont Mandiargues s'est déjà servi dans *La Motocyclette* (le second voyage de Rebecca pour voir Daniel).

⁶⁴ Une servante qui entre dans sa chambre lui fait comprendre qu'il est le temps de ranger et laisse la pièce à disposition. À part cela, c'est un retard relatif senti par Sigismond car il n'a aucune obligation et aucune rencontre prévue.

⁶⁵ LM, p. 122.

⁶⁶ LM, p. 123.

III.3.1 Le musée sexualisé

En se souvenant d'un conseil de Sergine, Sigismond décide d'aller voir un musée de peinture primitive, endroit atemporel. Un recul dans sa mémoire lui propose un passe-temps alternatif à la corrida et à la messe. Aux attractions du quartier des prostituées et des spectacles-stripteases du Teatro Molino, s'ajoute une option nouvelle. Il est intéressant de voir que même le musée a des connotations sexuelles pour le narrateur ; il explique ainsi le mot espagnol *museo* :

Curieux mot, si l'on pense, que celui-là, entré dans la plupart des langues avec sa tournure antique pour désigner un lieu généralement froid et où l'on contemple surtout des nudités sculptées ou peintes, lieu dont la visite est fortement recommandée au voyageur, qui par l'ennui qu'il y prend reçoit une sorte de justification ou d'absolution quant à d'autres plaisirs pris à d'autres nudités en des locaux moins sévères⁶⁷.

Il semble que le narrateur veuille en quelque sorte excuser Sigismond pour son aventure sexuelle de la nuit précédente. L'ennui que provoque la contemplation des objets muséaux contraste avec l'intérêt de la visite du quartier de prostitution⁶⁸.

Sigismond est pressé de monter dans sa voiture et de se rendre au musée. Le choix de la voiture souligne également la vitesse de l'action. L'oppression du temps se traduit par un certain rétrécissement d'espace :

Pour atteindre [la voiture] plus vite, il traverse l'angle de la chaussée ; il se glisse entre elle et une grise Volkswagen, immatriculée en Suède, qui laisse peu de place à l'ouverture de la porte quand la clé a libéré la serrure, et avec plus de difficulté il se glisse dans l'entrebâillement⁶⁹.

La répétition du verbe « se glisser » met en évidence un parallèle entre l'oppression du temps et l'oppression de l'espace dans un détail de cette scène. Pour fuir cette situation, Sigismond démarre la voiture, roule à toute vitesse et passe même au feu rouge pour arriver plus vite. Sigismond ralentit pourtant quand il reconnaît le quartier de prostitution qu'il a visité la nuit précédente. D'une manière typique pour Mandiargues, le personnage est obligé de revisiter les

⁶⁷ LM, p. 129.

⁶⁸ Nous pouvons remarquer, à la marge, que c'est un procédé semblable à celui que Mandiargues inventé dans *Marbre*. Ferréol Buq visite plusieurs endroits qui lui offrent un spectacle, en quelque sorte lié avec son sort ; il regarde la sculpture d'une figure androgyne avec des peintures représentant des supplices.

⁶⁹ LM, p. 125.

mêmes endroits en changeant les circonstances. De jour, non seulement les circonstances extérieures changent mais également le point de vue. La deuxième vision, comme une révision, lui provoque une sensation de désenchantement.

Dans le musée, Sigismond court « à grandes enjambées », il visite « au pas presque de course », « il traverse les salles sans les compter »⁷⁰. Il se souvient que c'est l'espace qu'il visitait toujours en compagnie de son père et ensuite de son épouse. Encore une fois, le rapport avec l'art est sexualisé : si le père de Sigismond se plaisait à admirer les sculptures gréco-romaines de garçons avec « des manières de pédé », Sergine se livrait aux tableaux avec un « gentil vampirisme »⁷¹. Ce qui manque dans la scène est la réaction personnelle de Sigismond : « Seul en face des œuvres d'art, pourquoi Sigismond se sent-il rebuté et lassé ? »⁷². Nous pourrions imaginer qu'il perd sa personnalité et son point de vue. Il s'opère un changement du point de vue du narrateur, Sigismond adopte de plus en plus fréquemment celui de Sergine ou celui de Gédéon⁷³. Sigismond suit les suggestions imaginaires de son épouse : « L'évocation du sourire de Sergine ramène Sigismond aux tableaux que Sergine regarderait [...] »⁷⁴ ; il s'approprie ses réactions et ses gestes : « Devant la tranche d'art religieux, Sigismond sourit, et son accord avec l'image évoquée de Sergine est sans défaut »⁷⁵. Cependant, la fresque primitive représentant le Christ lui rappelle la figure paternelle de Gédéon Pons, liée, par sa forme ovoïdale, au symbole de l'œuf qui réapparaît tout au long de cette partie du roman. L'illusion de Sigismond se termine au moment de quitter le musée ; dans la vitre, il voit son reflet solitaire : « La longue évocation se brise alors ; l'image de Sergine va se perdre en les lointains où s'est dissoute celle de Gédéon »⁷⁶.

⁷⁰ LM, p. 136.

⁷¹ LM, p. 134.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Alexandre Castant, dans son analyse de l'esthétique de l'image, repère la division de la visite au musée en deux étapes. La première est consacrée à établir le rapport entre la peinture et la nourriture (en souvenir de Sergine) tandis que la seconde se concentre sur le parallèle entre un tableau de lapidation de saint Etienne et les pratiques photographiques du père de Sigismond. Voir Alexandre Castant, *Esthétique de l'image : fictions d'André Pieyre de Mandiargues*, op. cit., p. 95-110.

⁷⁴ LM, p. 137.

⁷⁵ LM, p. 138. Voir p. 12-13. Il mime les gestes de son épouse.

⁷⁶ LM, p. 141.

La visite au musée se termine ainsi par le retour brutal à la réalité. Sigismond évoque le temps : « La première heure de l'après-midi ». Il court à la voiture pour échapper aux pensées et aux comparaisons. Il voudrait prolonger l'instant où l'image de Sergine l'accompagne. C'est le narrateur à son tour qui devient cruel pour le personnage et il lui communique la réalité : « [...] Sergine en réalité n'est pas là, elle n'y sera pas »⁷⁷.

III.3.2 L'habitude et le temps paternel

Sigismond ferme le cycle de sa promenade en voiture, passe devant le quartier de prostitution, fait le tour de la statue de Colomb et rentre à son hôtel. Il revient sur ses pas. Le temps du récit reprend l'horaire banal du jour, divisé par les repas. « Puisque de déjeuner c'est l'heure, il ira au restaurant Tibidabo »⁷⁸, suivant l'habitude de Sergine qui voulait manger dans le restaurant de l'hôtel. Le repas, dégoûtant à tous points de vue, et la position de sa table devant la statue de Frédéric Soler qui lui rappelle son père, irritent tellement Sigismond qu'il s'empresse de quitter aussitôt que possible le restaurant. Avant de rentrer à l'hôtel, il prend un café, délicieux, qui lui fait penser à l'habitude de son épouse. L'accumulation des verbes souligne la vitesse de l'action et l'oppression du temps. Cela contraste avec le sens érotique du souvenir, déclenché par le café récemment bu :

Même si (ce qui n'est pas le cas) un besoin d'être libéré se faisait sentir chez lui, il ne pourrait actuellement éviter de se diriger vers l'hôtel Tibidabo pour y entrer, traverser le hall, prendre à la conciergerie sa clé, monter par l'ascenseur, ouvrir la porte de sa chambre et s'immobiliser devant la colonne transparente comme devant un cobra bandé agressivement. Sa bouche est saturée d'un goût de café, qui est le goût de Sergine. Il pose ses lèvres sur le gland du priape, met un baiser sur la tête de serpent (le Colón du bouchon). Et puis, se dit-il, en voyant dans le miroir sa gueule vagabond, il serait grand temps qu'il se fit sa barbe⁷⁹.

L'action du roman ralentit à cause d'un souvenir agréable, suivi d'une habitude. Il semble que la recherche de la répétition soit un trait de caractère de Sigismond. Il ne cesse de se créer des habitudes et, petit à petit, en devient esclave. Le narrateur relate le doute du personnage à ce propos : « [...] il s'interroge s'il lui faut se

⁷⁷ LM, p. 144.

⁷⁸ LM, p. 145.

⁷⁹ LM, p. 155.

féliciter ou se blâmer de cette faculté qu'il a de s'habituer tout de suite à tout ; il se rappelle que Sergine la lui reprochait comme une immoralité »⁸⁰. Dans l'extrait cité ci-dessus, le champ lexical érotique (bandé, bouche, lèvres, gland, baiser) suggère que l'habitude avec laquelle Sigismond célèbre la bouteille en forme phallique peut avoir un caractère immoral pour Sergine. Le totem a une double fonction, un « attrait-rejet », qui l'invite à profiter de l'érotisme et lui rappelle le message tragique qui l'attend dans l'enveloppe. La répétition crée en même temps l'illusion de la sécurité. Sigismond, avant de venir à Barcelone, a rêvé plusieurs fois d'avoir visité un port méditerranéen. Le rêve répété devient son fantasme. Il semble qu'à travers les habitudes qu'il se crée et les itinéraires qu'il reprend Sigismond cherche à se protéger contre son passé et contre son futur. Son présent puise dans le passé filtré.

Sigismond décide de faire une promenade et de s'endormir (l'habitude de la sieste) sur un banc sur La Rambla de Flores. Le parfum de fleurs vendues dans la rue (élément emprunté au *Lis de mer*) le met dans un état extraordinaire. Il se rappelle sa première rencontre avec Sergine et les fleurs qu'elle laissait au lit avant de faire l'amour avec son mari. Sigismond s'endort dans le soleil (comme dans *Marbre*) en pensant à ce souvenir érotique.

Après la sieste il recommence à marcher vite pour rentrer au quartier des prostituées et remplacer le contenu de son rêve. Malheureusement pour Sigismond, la traversée de la place du Théâtre et le regard jeté sur la statue de Frederich Soler lui font de nouveau penser à son père homosexuel. Il se rend compte de l'heure approximative (18-19 heures) et se rappelle que c'est en une fin d'avril qu'il parcourt les rues de Barcelone. Il serait utile suivre cette référence culturelle. Or, Sigismond note surtout les différences entre la visite nocturne et la visite de jour. Le soleil qui brille le dimanche fait penser au sens mythologique du culte de Sol Invictus, le dieu Apollon de ce jour. Ce n'est pas par hasard que Sigismond entre dans un cabaret nommé Bodega Apollo pour regarder un spectacle d'acteurs homosexuels.

⁸⁰ LM, p. 142.

III.3.3 Juanita : souvenir d'enfance

Il revient au temps physique lorsqu'à la sortie du cabaret, il regarde l'heure : il est 21h10. L'horaire précis marque en quelque sorte son contrôle de la situation. Sigismond va vers le bar Pigalle pour s'unir sexuellement avec Juanita, comme il le souligne, c'est « le but de [sa] journée »⁸¹. En entrant dans la chambre de Juanita, Sigismond rencontre une jeune fille et, dans la chambre, il aperçoit une poupée rousse. La conjonction de ces deux apparitions, juste avant l'acte sexuel, le plonge dans les souvenirs concernant un jeu d'enfant. En même temps, la nudité de Juanita (en souvenir de la visite au musée du même jour) est comparée à celle de la duchesse d'Albe, modèle présumée de Goya pour son tableau *Maja desnuda*. Ainsi, non seulement Sigismond recule dans le temps de son enfance mais il s'y ajoute une valeur artistique comme si la superposition du temps des jeux de l'enfance et du jeu actuel avec une prostituée créait dans son imagination un nouveau tableau érotique. L'enfance de Sigismond est marquée par la présence de son père et, par conséquent, par une homosexualité en puissance⁸². Sigismond n'arrive pas à refouler ses pensées comme il l'a fait la nuit précédente ; Juanita note sa distraction et lui demande en espagnol : « *En qué piensas, hombre ?* »⁸³. Au lieu de répondre, il lui donne deux cents pèsètes de plus et paie ainsi son silence. Cette scène, d'un caractère cinématographique, juxtapose la narration entre ce que le lecteur s'imagine et ce que le narrateur lui suggère⁸⁴. Si l'on traduisait cette scène au cinéma, la vision nous montrerait le mouvement des corps de Juanita et de son client tandis que le son (en voix off) nous relaterait les pensées de Sigismond, détaché de ce qu'il fait⁸⁵, comme si un commentaire ou une chanson en fond déterminait l'importance du passé et du présent dans la situation donnée. La séparation du corps et de l'esprit contribue à la froideur de

⁸¹ LM, p. 176.

⁸² L'on pourrait de même faire l'hypothèse que Sigismond, inconsciemment, reprend le comportement de son père. Gédéon Pons photographiait ses élèves nus dans des poses pseudo-artistiques. Sigismond crée une vision de Juanita nue comme un modèle de tableau érotique.

⁸³ LM, p. 180.

⁸⁴ Nous nous inspirons ici des réflexions de Gilles Deleuze dans son étude sur l'image-temps dans le cinéma. Nous y reviendrons à la fin de ce chapitre.

⁸⁵ Ce n'est pas une nouveauté chez Mandiargues. Il suffit de rappeler ses deux nouvelles antérieures à la rédaction du roman, *L'Enfantillage* (du recueil *Feu de Braise*) et *La Grotte* (du recueil *Porte dévergondée*) où le temps du rapport sexuel avec une prostituée est mis en parallèle avec celui d'une contemplation sur son enfance et sur une grotte énigmatique. L'intertextualité entre ces deux textes et *La Marge* apparaît dans d'autres éléments que nous aborderons dans la suite de notre étude.

cette scène. En même temps, c'est un exemple d'intertextualité interne et l'actualisation de la visite au musée dans la vie de Sigismond. Après la visite du « musée » de Juanita, Sigismond l'invite à dîner dans un restaurant.

III.3.4 Souvenirs érotiques

Le dimanche se passe sous le signe de l'œuf ; dès le moment du petit-déjeuner, quand les œufs sont servis et jusqu'au bouton qui éteint la lumière et qui a la forme d'un œuf, tous les éléments sont liés. Le choix d'un objet symbolique est expliqué par le narrateur comme un retour à l'origine « *ab ovo* ». Sigismond pense immédiatement à son père et à son penchant homosexuel. Ce qui mérite notre attention ici est le passé érotique rappelé par Sigismond. De son enfance, il se souvient des « jeux sales » avec son amie Rosie (nous y reviendrons dans le chapitre suivant). Le souvenir de Sergine concerne leur première rencontre amoureuse. Il en va de même pour le souvenir de son père et de ses rencontres avec des adolescents. Il ne s'agit donc pas d'un passé entier ou de n'importe quel souvenir mais, précisément, d'un passé érotique. Tout au début, pour sortir d'une espèce d'engourdissement, Sigismond se souvient de la nuit précédente et du sexe avec Juanita.

Concernant le temps, il faut surtout remarquer une sorte d'accélération dans la matinée. Conformément à la conception de Barthes (« le-temps-qu'il-fait »)⁸⁶, Mandiargues puise dans ce que Barthes appelle un « un effet déchirant de saison »⁸⁷. La sortie des familles et les couples que Sigismond voit sur son chemin soulignent sa solitude. Le beau temps contraste avec l'angoisse de Sigismond et met en valeur l'aliénation qu'il éprouve. En quelque sorte, Sigismond choisit consciemment son emploi du temps en écartant les loisirs proposés par le régime franquiste : la messe et la corrida. Il cherche à éviter les activités collectives. Dès le début de la journée, il sait que la copulation avec Juanita aura lieu vers la fin : il la traite comme une machine. Ce n'est qu'un assouvissement de son besoin, qu'un compte à rebours. En lisant le nom de son hôtel « Tibidabo » (« je te donnerai », en latin), il se propose à lui-même sa propre habitude dominicale. Il cherche à

⁸⁶ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 71-81.

⁸⁷ « Je ne veux rien ajouter, sinon ceci : quiconque a perdu un être cher, se souvient terriblement de la saison ; la lumière, les fleurs, les odeurs, l'accord ou le contraste entre le deuil et la saison : combien peut-on souffrir dans le soleil ! » Roland Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 75.

maintenir l'état des lieux, il ne change pas de vêtements, il gare sa voiture au même endroit, il reprend le même chemin pour aller « prendre plaisir » avec Juanita dans la même chambre. Juanita reste toujours la même. L'automatisme et la répétition contribuent au caractère froid des rencontres avec la prostituée.

III.3.5 Anticipations

De plus en plus fréquemment, la narration anticipe la fin. Les mauvais augures se répètent et se multiplient⁸⁸. Il s'agit d'apercevoir les personnes ou les objets auxquels Sigismond attribue une connotation péjorative : les marins d'Altaïr dans le musée, la poupée rousse (celle de son père) dans la chambre de Juanita ou le menu du restaurant qui lui rappelle un acte de condamnation.

Il faut en même temps remarquer le changement de perception en ce qui concerne le temps. Pendant la visite du musée et du Bodega Apollo, il semble que Sigismond soit en dehors des catégories temporelles extérieures. Il en va de même de l'horaire qui est approximatif tout au long de son récit du dimanche (en dehors de la rencontre avec Juanita). Au lieu du présent, le passé érotique semble occuper plus de temps de la narration avec des réminiscences concernant Sergine et Gédéon.

Le seul ralenti de la troisième partie du roman est la scène de la Rambla de Flores. Elle peut suggérer une possibilité de l'interprétation du temps romain, les fêtes florales, *Juegos Florales* auxquelles participait également Frederich Soler, le patron, pour suivre le raisonnement de Sigismond. Pour appuyer cette hypothèse, il faut souligner que ce concours de poésie se déroulait traditionnellement vers la fin d'avril et en pleine floraison du printemps. Nous pourrions rattacher ce parallèle à l'usage de l'expression *ab ovo*. Sigismond subit en quelque sorte une transformation en raison de son retour à l'origine et, par conséquent, à sa jeunesse.

⁸⁸ Nous remarquons que la répétition peut avoir également un sens négatif dans la construction du roman.

III.4 Cycle du temps

Le temps de l'histoire, dans la partie finale du roman, reprend le motif de la rupture de la première partie. Le texte recommence encore une fois avec une scène sur le lit de l'hôtel. C'est précisément le même endroit qu'au début de l'histoire. De cette façon, la narration répète le cycle, comme si son but était de démontrer que rien d'essentiel ne s'est passé. Le clair de lune, observé par Sigismond pendant la nuit, souligne d'une manière métaphorique le décalage entre le temps marginal et l'essentiel. Contrairement à l'écoulement du temps physique extérieur (les phases de la lune), la nouvelle tragique attend Sigismond pour être acceptée dans son temps psychique et individuel. Comme si c'était un effet boomerang, la lettre revient vers lui. C'est pourquoi il faut également remarquer l'état de demi-sommeil qui n'est ni rêve, ni réveil mais dans lequel Sigismond veut se cacher contre ce retour⁸⁹. Dès le premier mot qui passe par la tête du personnage, « nuages », le lecteur peut imaginer une parallèle entre celui-ci et la protection voulue par Sigismond contre les malheurs qu'il pressent⁹⁰. Il songe à un amas de vapeur d'eau condensée, de couleur blanche, comme une bulle symbolique. Le phénomène météorologique est une instance à laquelle Sigismond ne peut pas avoir recours. Comme au moment de la première lecture de la lettre, le ciel au dehors est pur et privé de nuages, il ne garantit aucune protection. Le soleil brille sans aucun obstacle tout comme la lune pendant la nuit et ainsi cela contraste avec l'état intermédiaire de Sigismond. Ces deux types d'illuminations représentent symboliquement l'influence de son épouse et de son père sur lui. Le cycle du temps engage la notion du calendrier que nous trouvons utile d'éclairer.

III.4.1 Le calendrier

Dans *La Marge*, Mandiargues a placé beaucoup d'indices du temps réel dans l'action. Dès les premières pages, « un portrait photographique du maître

⁸⁹ Le retour du destin est un des thèmes qui réapparaît fréquemment dans l'œuvre mandiarguienne. Cf. Joyce O. Lowrie, « The Rota Fortunæ in Pieyre de Mandiargues's *La Motocyclette* », *The French Review*, vol. LIII, n° 3, février 1980, p. 378-388 ; David J. Bond, « Recurring Patterns of Fantasy in the Fiction of André Pieyre de Mandiargues », *Symposium*, vol. XXIX, n° 1-2, printemps-été 1975, p. 30-47.

⁹⁰ Nous pouvons également voir une référence possible au roman de Miguel de Unamuno *Niebla* et, pourquoi pas, au courant de la littérature espagnole appelé *tremendismo*.

d'Espagne [...] l'officier général »⁹¹, appelé par Sigismond « l'enflé », « enflé tyran » ou encore « furhoncle »⁹², « pièce frappée à l'effigie de l'enflé »⁹³, ainsi que les « Catalans soumis »⁹⁴, « Espagne furhonculiste »⁹⁵, suggèrent l'Espagne d'après la fin de la guerre civile. Les souvenirs des coups de Manuel Goded Llopis à Barcelone et de Gonzalo Queipo de Llano à Séville de 1936⁹⁶ confirment cette supposition. Mais dans un autre extrait, nous reconnaissons qu'il s'agit de l'an 1964, vingt-ans après la fin de la guerre civile : « Les affiches du furhoncle « *veinticinco años de paz* » [...] sont si nombreuses que le texte en est reconstitué de façon presque automatique »⁹⁷. Ce n'est que vers la fin du roman que le tabou tombe et que les références à Francisco Franco deviennent plus explicites : « Caudillo par la grâce de Dieu »⁹⁸ et « [...] l'avenue du grand furhoncle, l'avenida del Generalísimo Franco [...] »⁹⁹. 1964 est l'année du temps de l'histoire et de l'écriture du roman.

Mandiargues précise davantage le calendrier des aventures de Sigismond à Barcelone. Nous pouvons déterminer la saison d'après les indications dans la narration : « Des rosiers nains y sont au début de leur splendeur, qui durera tout le mois, puis ira en déclinant jusqu'à la mi-juin »¹⁰⁰ ou bien « Dans un peu moins de deux mois, quand le soleil entrera dans le crabe [...] »¹⁰¹. D'un côté, une description du décor se réfère au début de la floraison ; d'un autre côté, l'évocation d'un phénomène astrologique (le Cancer zodiacal) qui commence le 22 juin, nous suggère qu'il s'agit du printemps. La saison qui suit l'hiver égale, dans un sens littéraire, la jeunesse de la vie et, dans un sens plus général, une renaissance de la végétation¹⁰². C'est également la période de l'année fréquemment représentée dans l'art comme le temps de l'amour : par exemple,

⁹¹ LM, p. 23.

⁹² LM, p. 80.

⁹³ LM, p. 50.

⁹⁴ LM, p. 123.

⁹⁵ LM, p. 152.

⁹⁶ LM, p. 159.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ LM, p. 203.

⁹⁹ LM, p. 244.

¹⁰⁰ LM, p. 53.

¹⁰¹ LM, p. 12.

¹⁰² Les quatre temps correspondent aux quatre éléments, le premier (*primum tempus*) à la terre.

dans le tableau de Sandro Boticelli *Primavera* où Vénus est la figure centrale¹⁰³ ou bien dans l'art japonais où les estampes érotiques sont nommées *shunga* « images de printemps »¹⁰⁴.

De cette saison, le narrateur précise de quel mois il s'agit : « [...] Barcelone au mois d'avril »¹⁰⁵, « [...] en fin d'avril [...] »¹⁰⁶, « [...] au mois de mai, guère plus tard qu'à présent »¹⁰⁷. On peut donc supposer l'action se déroule dans la dernière semaine d'avril¹⁰⁸. Concernant l'astrologie, c'est le temps du signe de Taureau. Mais pour Sigismond, c'est le mois du coup de foudre : « C'est en avril, comme maintenant, six ans plus tôt, qu'il a rencontré à Montpellier Sergine Montefiore [La montagne de fleur littéralement] »¹⁰⁹. La saison et le mois de l'action possèdent une connotation érotique.

Comme nous l'avons vu dans les parties précédentes, l'analyse du temps de l'histoire et les repères chronologiques dans le texte permettent de déterminer les journées de samedi, dimanche et lundi et même le moment de la journée. Le temps, conforme au biorythme culturel espagnol (la sieste, le dîner tardif, la corrida et la messe dominicale), détermine les activités du personnage. Le cycle de la Nature renaissante au printemps et surtout au mois d'avril, ainsi que le temps de repos de la fin de semaine contrastent avec l'année de la dictature franquiste. Le temps joue ainsi un rôle primordial dans la compréhension de l'histoire de *La Marge*. Mandiargues a beaucoup soigné les références étymologiques et culturelles dans la chronobiologie du roman. Cette marque d'originalité ne peut

¹⁰³ La peinture exécutée en tempera sur bois entre 1478 et 1482 se trouve à Galerie des Offices à Florence. Si l'on associe la déesse au mois précis, l'on peut imaginer que le mois d'avril est consacré à Aphrodite.

¹⁰⁴ Appelés également *mahura-e*, *warai-e* (image satiriques) et *higa* (images secrètes), ce type d'estampes japonaises est apparu pour la première fois au Japon vers le XIII^e siècle ; leur popularité au XVIII^e siècle a provoqué l'interdiction de leur exposition publique qui dure encore aujourd'hui. Arrivées en Occident dans la seconde moitié du XIX^e siècle, elles étaient admirées par les artistes. À Barcelone, elles faisaient partie de la collection de Pablo Picasso, qui a cherché à en produire quelques-unes. Mandiargues a traduit les pièces de théâtre de Yukio Mishima *Madame de Sade* (Gallimard en 1976) et *L'Arbre des tropiques* (Gallimard, 1984). Il a voyagé au Japon en 1979. Il était un grand amateur de l'art et de la culture japonaise ; Kiyozumi Yamashita a illustré son recueil de poèmes *Sept Jardins fantastiques* en 1983. Cf. APM, *Quatrième belvédère*, Paris, Gallimard, « NRF », 1995, p. 185 et 215-222. Voir la collection de Pablo Picasso disponible sur http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/exposicions/temporals/imatges-secretes/fullet_cat.pdf.

¹⁰⁵ LM, p. 193.

¹⁰⁶ LM, p. 169.

¹⁰⁷ LM, p. 57.

¹⁰⁸ Comme nous l'avons remarqué auparavant, c'est le mois de *Ludi Florae* (Jeux Floraux) dans la tradition romaine. La même tradition a donné le concours littéraire barcelonais *Juegos Florales*.

¹⁰⁹ LM, p. 164.

pas étonner si on sait que Saturne, divinité du temps, est le thème astral de Mandiargues (d'où le titre du livre des entretiens *Un Saturne gai*).

Le temps semble être décisif dans de la partie finale du livre. Les références météorologiques servent d'indicateur à la tension dramatique de l'histoire. Il ne s'agit pas ici d'un banal stéréotype romanesque, où la pluie s'accorde avec la tristesse et le beau temps avec le bonheur du protagoniste. Mandiargues sélectionne attentivement les circonstances et suggère aux lecteurs le pouvoir surnaturel des éléments de la narration¹¹⁰. C'est une figure qui se répète dans plusieurs de ses fictions ; dans la majorité des cas, les personnages veulent échapper aux cataclysmes causés par le temps : Ferréol Buq et Vanina veulent échapper au pouvoir maléfique du soleil méditerranéen. Dans *La Marge*, l'air semble être l'élément maléfique. Tout ce qui provient de là-haut est présenté comme un mauvais augure. Non seulement, l'éclat du soleil et de la lune, mais également le vent et les oiseaux qui volent dans l'air. Il ne faut pas oublier non plus la valeur symbolique et péjorative du motif de l'aigle sur l'emblème du navire américain¹¹¹ *Altair* (de plus, l'aigle noir était dans les armoiries de Franco) qui apparaît comme l'annonciateur de la mort tout au long de l'histoire¹¹².

III.4.2 Chronologie détaillée

Le temps porte une double signification dans la partie finale : en tant que météorologie symbolique mais également comme chronologie. Cette dernière est

¹¹⁰ Nous pouvons penser à une allusion indirecte au mythe d'Icare dans lequel les relations père-fils (ici Gédéon-Sigismond) ainsi qu'une insubordination du fils mènent à la catastrophe. Le désir d'Icare de voler le plus haut possible peut être comparé à la tâche de mise en marge de la tragédie familiale que se propose Sigismond. Les deux propos sont voués à l'échec et, après un moment d'ivresse, cela mène irrévocablement à la mort. Contrairement à Icare, Sigismond décide lui-même de se suicider. Comme c'était le cas de Vanina dans *Le Lis de mer*, l'action du protagoniste ne dépend pas de lui mais d'une force extérieure et occulte ; dans *La Marge* le mouvement du Soleil et de la Lune représentent la force du temps.

¹¹¹ Mandiargues ajoute fréquemment l'élément américain comme maléfique. Le même motif apparaît dans *La Motocyclette* ; Rébecca meurt dans l'accident de moto sur la route à cause d'« une immense tache d'huile, qui provient du carter crevé de la voiture américaine [qui] couvre à cet endroit le ciment de la piste ». APM, *La Motocyclette* [1963], Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p. 212.

¹¹² Cf. Paula Krajcova, « L'hyperréalisme chez André Pieyre de Mandiargues », mémoire de maîtrise, Université Paris Est, 2012, p. 28-29. L'auteur de l'étude remarque très justement que Sigismond « incarne toute sa douleur dans le premier signifiant qu'il rencontre, *Altair*, nom propre associé aux marins débarqués dans la ville » et par conséquent il « évacue le signifié du signe et ce qui lui reste est le signifiant pur. Il y attribue ensuite un nouveau signifié – celui du malheur extrême suscité par la mort de sa femme. Au lieu d'exprimer ses sentiments, il répète désormais le mot tout au long de l'histoire, des dizaines de fois ».

parfois mise à l'épreuve car la narration présente les événements d'une manière anachronique¹¹³. Regardons de plus près un exemple :

Aucun goût de pain grillé ou de thé ne demeure en sa bouche, et son estomac est exempt de la plénitude qui suit habituellement les repas. Pourtant le plateau, qui est par terre, à côté du lit, fut dégarni du manger et du boire ; la tasse est sale ; la serviette de papier en boule¹¹⁴.

L'extrait nous présente à la manière d'une caméra les actions précédentes, en ordre inversé. « Un passé obscur » contraste avec la représentation chromatique de la chambre, où les couleurs de tous les objets sont décrites méticuleusement. Ainsi, la lumière de soleil ajoute à la narration, au-delà de la possible interprétation symbolique, une valeur purement esthétique. Le narrateur se plaît à noter cette différence : « Mais les couleurs de tout cela sont curieuses »¹¹⁵. De cette façon, nous sommes portés, en tant que lecteur, à suivre une suite de photographies prises dans la chambre d'hôtel.

La partie finale du roman reprend également le motif du cri de la vendeuse des billets de loterie qui réveille Sigismond. Il semble que la répétition et le temps chronologique provoquent la poussée de l'action en avant : « Au cadran de la montre, quand Sigismond regarde, il est plus de onze heures, et il se rappelle que son déjeuner lui fut porté avant neuf heures. Debout ! »¹¹⁶ L'heure tardive le gêne à cause de son attachement à la quotidienneté qui semble lui donner une sensation agréable de l'ordre temporel mesuré par les repas. S'accorder à l'horaire d'un jour de travail (lundi : le petit-déjeuner, le travail, pause-déjeuner) est en quelque sorte une thérapie pour qu'il n'ait pas à s'engouffrer dans ses pensées. Les nuages, auxquels il songe, peuvent être interprétés comme la banalité protectrice des besoins journaliers : dormir, se réveiller, manger, se laver¹¹⁷. Le point

¹¹³ Ce n'est pas une nouveauté dans le style de Mandiargues ; il a déjà écrit une nouvelle dans un temps anachronique pour son recueil *Porte dévergondée*, Voir « Sabine », *Porte dévergondée* dans APM, *Récits érotiques et fantastiques*, Paris, Gallimard, « Quatro », p. 606-614.

¹¹⁴ LM, p. 189.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ LM, p. 190.

¹¹⁷ Dans son étude sur l'hyperréalisme, Paula Krajcova remarque que *La Marge* suit le modèle de la trivialisat[i]on propre aux techniques utilisées par les peintres hyperréalistes : « La réalité est présentée comme un ensemble de détails équivalents, et les sujets sont choisis parmi les faits les plus ordinaires – que ce soient les pensées longuement détaillées du personnage, les descriptions minutieuses de son environnement ou la démarche documentée point par point, elles nous rappellent le façonnement parfait des peintures hyperréalistes ». Paula Krajcova, « L'hyperréalisme chez André Pieyre de Mandiargues », *op. cit.*, p. 20.

d'exclamation qui suit le rappel de l'heure n'est rien d'autre que cette autodiscipline que Sigismond s'impose. C'est en même temps une indication que la voix du narrateur et que la voix du personnage se confondent et créent un effet de narration à la première personne. Le temps de ces actions devient de plus en plus précis. Le narrateur explique la motivation du moindre geste de Sigismond. La narration suit ses pensées, ses cinq sens : le soleil qui brûle sa peau, le goût du thé et le parfum du pain grillé, les yeux qui apprécient les couleurs de sa chambre et, finalement, le cri dans la rue. Nous pouvons avoir l'impression qu'en augmentant le détail de la description Sigismond préserve son attachement au présent.

III.4.3 Comparaisons

Il sort de son hôtel à une heure approximative (plus d'onze heures et demie). Dehors, c'est le vent violent qui l'oblige à aller au marché de San José (patron de la famille)¹¹⁸. Sigismond fait des comparaisons avec sa visite au musée le jour précédent. En même temps, le personnage se concentre plus d'une fois sur des éléments qui anticipent la fin. Les couleurs de la chambre lui suggèrent les pompes funèbres, les animaux découpés au marché lui font penser au sacrifice. De même, ses interactions avec les autres prévoient une disparition ; Sigismond semble énoncer une séparation définitive avec les personnes qu'il croise : « Adieu la belle herbière (dans quels jardins parfumés, à quels moments de la lune, comment vêtues, ces filles procèdent-elles à leurs cueillettes ?) ; adieu... »¹¹⁹. D'un côté, Sigismond prononce un éternel adieu, d'un autre côté, conscient de sa fin imminente, il est curieux des détails de la vie des autres. Ainsi, la narration transmet-elle l'état d'angoisse dans lequel il se trouve.

Sigismond prolonge le temps de son parcours en traversant la rue principale de Barcelone, la Rambla, en contemplant les vitrines des boutiques comme s'il était accompagné de sa femme. Il cherche à donner à son temps le sens le plus banal possible, celui d'un touriste. C'est pourquoi il veut acheter une carte postale. Il en achète trois, représentant des plats de cuisine catalane. La scène de l'achat des cartes postales met en parallèle le séjour de Sigismond à

¹¹⁸ Aujourd'hui plus connu sous le nom de Mercat de la Boqueria, le marché est devenu une attraction touristique.

¹¹⁹ LM, p. 199.

Barcelone et la trivialité des sujets représentés par les photographies touristiques. Ainsi, il pense à son propre « album de souvenirs » dans lequel les rencontres avec Juanita constitueraient le seul sens de son voyage. De cette façon, l'image statique de l'acte sexuel gagne du dynamisme par la seule superposition avec d'autres images dans le temps. Comme d'habitude, plus que des émotions, c'est la représentation d'un inventaire (pour reprendre l'expression de Sigismond) des objets liés à l'espace :

[...] un cendrier plein de mégots sur une table de nuit, l'empreinte d'une bouche de femme sur le drap d'un lit défait, une paire de bas douteux, avec la ceinture porteparretelles, sur une chaise effondrée, le coin du lavabo dans une chambre de maison de rendez-vous. Album de souvenirs...¹²⁰.

L'image photographique évoque ses rencontres avec Juanita et s'accorde avec l'esthétique banale des cartes postales. Ainsi, Sigismond se rend tristement compte d'être dupe de sa propre imagination et de n'avoir pas d'autres histoires dans sa mémoire. Sa seule expérience érotique s'inscrit en quelque sorte dans le temps touristique que Sigismond s'impose.

Comme dans les parties précédentes, le temps est divisé par les repas. La narration commence après le déjeuner, Sigismond arrive obligatoirement au déjeuner du restaurant Tibidabo. La répétition lui permet de faire d'autres comparaisons. Il se rappelle en effet la manie de sa femme et son habitude à faire « [...] ses perpétuelles références à l'artistique dès qu'il est question de manger, au comestible dès que l'on entre au musée »¹²¹. Si l'on compare cette remarque avec la visite de Sigismond au musée, l'on peut sans aucun doute remarquer que, suivant cette perspective, c'est le narrateur qui présente les tableaux dans le musée. D'un autre côté, le lundi, l'art difficile à comprendre est remplacé par la nourriture lourde (les fèves). Dans la dernière partie du roman, s'opère une sorte de mise en évidence des éléments précédents de l'histoire de Sigismond. Comme à d'autres occasions, le seul fait de manger lui rappelle le manque de Sergine (ils mangeaient toujours ensemble) et c'est à cet endroit que le futur intervient dans la narration. Encore une fois, il s'agit d'une anticipation et de la prise de conscience

¹²⁰ LM, p. 204.

¹²¹ LM, p. 207.

de l'illusion dans laquelle Sigismond a pensé pouvoir vivre. Il constate avec une espèce de *desengaño*: « Je n'aurai pas de veuve »¹²².

III.4.4 La fin de la marge : la lettre et la mort

Après la visite matinale du marché et le déjeuner au restaurant, l'activité du vent est remplacée par la chaleur. Sigismond rentre à l'hôtel pour sa sieste habituelle. Au réveil, seul dans la chambre, il se souvient d'une lettre de sa femme dans laquelle elle expliquait le paradoxe de la mort. Cette lettre fait allusion à la situation dans laquelle se trouve Sigismond. Effectivement, son dernier instant court après lui et cet état pourrait durer longtemps. On ne sait pas pourquoi Sergine a dû se rendre à Nice et les raisons pour lesquelles elle avait écrit une lettre semblable. Le narrateur suggère que « l'important est qu'elle aussi eût pensé à passer en marge, à courir dans une sorte de bulle roulante »¹²³. C'est le premier moment dans le livre où le mot « marge » apparaît. Il est possible de noter que la lettre de Sergine est en même temps identique à la pensée de Sigismond car il est conscient que sa situation est exactement la même.

Le temps change également et annonce la lecture de la lettre. Le ciel dehors devient jaune (couleur de la boîte aux lettres rouge et jaune), la fille « au joli visage félin » fait penser à Féline, l'émissaire de la lettre. Pour reprendre son habitude, Sigismond regarde la montre quand il s'approche de la rue où il espère rencontrer Juanita. Il est « un peu moins de sept heures »¹²⁴. Après avoir fait un tour du quartier, il arrive au bar Pigalle pour l'emmener la dernière fois à la chambre. La rencontre en plein jour souligne « le caractère enfantin de la petite pute »¹²⁵. Sigismond ne lui propose aucun jeu comme la nuit précédente. Il pense à son père et à sa femme tout au long de l'acte sexuel. Plus tard, ils dînent ensemble dans un restaurant populaire pour manger des fruits de mer (Sigismond sentait la même odeur en lisant la lettre pour la première fois), mais Sigismond ne pense qu'à rentrer pour lire la lettre. Le dernier café avec Juanita et le baiser sur la bouche que lui vole Sigismond marque la fin de leur rencontre. L'action s'accélère : Sigismond court à l'hôtel, il monte l'escalier à pied pour ne pas perdre

¹²² LM, p. 206. Mandiargues fait des allusions à sa vision de l'Espagne comme pays de la tradition baroque de la littérature ; d'où les références au thème de *desengaño* ou de miroir.

¹²³ LM, p. 210.

¹²⁴ LM, p. 217.

¹²⁵ LM, p. 226.

du temps. Au moment de rentrer dans la chambre, il se rend compte du délai passé de « plus de quarante-huit heures »¹²⁶. L'acte de lire la lettre est, en ce qui concerne le temps, l'abolition du présent par un passé écrasant. La lettre ne porte pas de date. Effectivement, elle n'est pas importante. Ce qui importe est la mort de sa femme et de son fils.

Le ralentissement qui précède le moment de la lecture de la lettre met en évidence la peur éprouvée par Sigismond. Au moment où il empoigne l'enveloppe pour l'ouvrir, il se rappelle la chronologie de ses réactions à la première lecture partielle. Le papier à petits carreaux et l'apostrophe par laquelle Féline s'adresse à lui (« Mon petit Sigismond ») lui font penser à son enfance. Le contenu de la lettre décrit la tragédie :

« Mon petit Sigismond,

« Je te fais savoir le malheur et j'en suis malheureuse. Mais tu dois savoir. C'était après le déjeuner aujourd'hui. Je travaillais dans la maison. Elle a pris un de ses livres et elle est allée dans le jardin avec Élie. Il y avait un beau soleil. Élie est allé près de la gourgue. Elle était dans son livre et elle ne regardait pas. Élie a voulu attraper un serpent d'eau peut-être. Il est tombé dans l'eau profonde et froide. Il n'a pas crié ou bien elle n'a pas entendu. Elle a crié quand elle l'a vu dans le bassin. Elle m'a appelée trop tard. Nous avons pris des bâtons. Il était sans vie quand nous l'avons retiré de la gourgue.

« Elle n'a rien dit et elle ne pleurait pas. Elle a couru à la tour des vents. Elle a monté la spirale. Elle s'est jetée du haut. Elle a expiré tout de suite.

« Le médecin et les gendarmes sont venus. Ils ont dit qu'il n'y a rien à dire.

« Je suis malheureuse d'être messagère du malheur. Mais il n'y a que moi pour l'être. Reviens au mas. Je t'embrasse comme dans les anciens temps.

« Féline. »¹²⁷

Après la mort tragique de la femme et du fils, Sigismond redevient un enfant dans les yeux de Féline. Elle termine sa lettre par « Je t'embrasse comme dans les anciens temps ». Le message laconique exprime toute la tragédie d'un accident. Le beau temps contraste avec le tragique et augmente sa force. Élie s'est noyé tandis que Sergine s'est suicidée en se jetant de la tour. Les deux morts sont causes d'un déplacement vertical, de même, la lettre arrive du nord au sud ; tout s'enchaîne dans une sorte d'effet domino. La lecture du livre et ensuite de la

¹²⁶ LM, p. 236.

¹²⁷ LM, p. 237-238.

missive fatale déclenchent un mécanisme de suicide. La mort du fils provoque la mort de sa mère et, par conséquent, la mort de Sigismond. L'appréhension du drame le conduit à une exécution automatique sans avoir le temps de la réflexion. L'effet de lecture est la mise en ordre des événements du passé. Les lacunes dans le scénario ont été remplies par les informations mises à la marge.

Le temps de cet événement (la lettre sans date) et le temps de sa narration (la lecture de la lettre), après trois jours, s'inscrivent dans la logique interne du roman mais également dans une sorte de temps religieux. Les trois jours symboliques font penser aux trois jours avant Pâques, à rebours¹²⁸. Après le carnaval qui commence à la fête de Rois Mages¹²⁹, au lieu du carême (ou bien au lieu du deuil), Sigismond ne se prive de rien que lui offre la ville de Barcelone, tout particulièrement en se concentrant sur les plaisirs du corps (la nourriture et le sexe). Il ne faut pas oublier l'allusion au diable dans le nom de son hôtel (Tibidabo). La réapparition constante de l'oiseau de malheur « Altaïr » témoigne de cette préoccupation de la lecture symbolique d'un drame personnel. Le résultat en devient également le contraire : Sigismond est en quelque sorte puni dans la logique du roman. Comme dans la définition de l'érotisme proposée par Mandiargues, les jeux voluptueux se terminent et commencent les jeux dramatiques.

Il ne faut pas oublier le geste évocatoire de mettre l'enveloppe dans le portefeuille à l'endroit de l'argent. C'est une autre mise en évidence de la valeur plus grande du temps que l'on ne peut pas acheter contrairement à ce que semblait penser Sigismond en donnant des billets de pèsètes. C'est le temps qui gagne sur l'espace et sur la volonté. La lecture de la lettre a aussi des conséquences sur la nature de la narration et sur Sigismond qui s'imagine alors les fantômes de Sergine et de Gédéon à ses côtés. Une apparition de revenants est un symptôme du traumatisme.

Finir le roman n'est pas une simple machination. Mandiargues a décidé de prolonger l'épilogue et de ne pas tuer son personnage directement après la lecture

¹²⁸ Sigismond remarque dans la rue « [...] une palme considérablement ouvragée (souvenir de la fête des Rameaux) [...] », LM, p. 26-27. Le dimanche de Rameaux dans la tradition chrétienne est le premier dimanche de Carême.

¹²⁹ Sigismond achète au marché les épices, entre autres, la myrrhe qu'il « pourra mettre aux pieds des putes [comme] les offrandes des rois mages », LM, p. 199. La myrrhe est un symbole funèbre dans la tradition chrétienne.

de la lettre comme l'on pouvait s'y attendre. Le dernier parcours avant la mort se fait à pied puis en voiture. Sigismond voit dans la rue un aveugle ivre, poussé par la foule et cela lui semble être une parfaite parabole de sa situation.

La dernière heure évoquée dans le roman, « un peu moins de sept heures », est la septième et dernière heure de complies. L'office débute traditionnellement par un examen de conscience. Il semble que Sigismond le fasse sans le savoir, il se dit à lui-même : « Et pourtant je n'ai jamais tué ni blessé, je n'ai jamais volé, j'ai dissimulé rarement et je ne me souviens pas d'avoir fait vraiment du mal à quelqu'un »¹³⁰. C'est une sorte de bilan qui fait référence à certains commandements du décalogue, plus précisément : le sixième (tu ne tueras point), le huitième (tu ne voleras pas) et le neuvième (tu ne feras pas de faux témoignages). Cependant, il omet le sixième (tu ne commettras pas d'adultère) car il imagine toujours une mise en marge de sa vie privée et, par conséquent, ne voit aucune tromperie envers sa femme. Sigismond se prépare pour la mort comme s'il s'agissait d'une cérémonie. Il arrive à une sablière et la dernière chose qu'il regarde est un tas de sable. Sans aucun doute, c'est une allusion au temps écoulé, comme s'il s'agissait d'un sablier¹³¹. Le clair de la lune augmente l'effet pathétique et la prière finale nous fait penser à une sorte de sacrifice. C'est au dernier moment de sa vie qu'il se sent maître du temps. Il décide de se tuer à coup sûr. Mandiargues décide de choquer au tout dernier moment : Sigismond au lieu de rester sérieux, se met à rire. Il est impossible de ne pas voir que l'accélération finale est la marque de la façon dont Sigismond s'approprie l'identité de sa femme. Enfin, c'est à son instar qu'il décide de se tuer et, en adoptant son point de vue, il peut se sentir coupable. Il en va de même en ce qui concerne le rire final qui, jusqu'à ce moment-là, était un trait caractéristique de Sergine moqueuse.

Les morts dans *La Marge* sont liées aux objets qui mesurent le temps. Élie et Sergine perdent la vie dans le jardin où se trouve le cadran solaire. L'endroit où Sigismond se suicide est une sablière qui lui fait penser à un sablier. Les horloges naturelles sont des témoins impassibles de la mort. L'accent est mis sur le beau temps d'avril et il y a un contraste entre celui-ci et la catastrophe qui s'approche.

¹³⁰ LM, p. 246.

¹³¹ LM, p. 248.

Le printemps, au lieu d'annoncer le renouveau de la vie, n'apporte à Sigismond que du malheur.

Nous pouvons supposer que, tout au long du récit, Sigismond est conscient du contenu de la lettre et que ce n'est qu'une confirmation qu'il attend, comme la lecture du verdict à un condamné. Les rencontres érotiques avec Juanita semblent remplir ce manque. Sigismond vit avec l'illusion de sa femme. C'est une prothèse du présent. De même que les comparaisons avec les Saturnales, qui garantissaient une liberté provisoire aux esclaves, comme le mouvement du roque dans le jeu d'échecs qui ne sert qu'à prolonger un jeu perdu, la fin du temps signifie la mort.

III.4.5 Haine-amour

Juste avant le tir suicidaire, Sigismond prononce une sorte de prière « comme pour un victorieux volt »¹³². Le mot « volt » provient du latin *vultus* « visage » et dans le domaine de l'occultisme, il est utilisé pour désigner « une figure de cire représentant la personne que l'on désire blesser ou tuer »¹³³. Par une sorte de sorcellerie, Sigismond déclame à voix haute son manifeste contre le franquisme :

Que le grand peuple catalan soit délivré du furhoncle et du furhonculisme, que soient délivrés tous les peuples d'Espagne, que le noble acier intervienne et que le plus ignoble soit expulsé, que la verte vie refoule le cours merdeux de la mort ¹³⁴!

Les cinq¹³⁵ souhaits concernent l'abolition du régime, la libération des régions, la vengeance, la mort du dictateur et enfin « la verte vie » qui ne peut être comprise que dans les catégories de la jeunesse (le printemps de la vie). Ainsi, par un tour de sacrifice, Sigismond veut donner un sens à sa mort ; il veut se considérer comme un martyr. Il se prend pour une poupée vaudou et, par sa mort, veut rapprocher la mort de Franco. Son acte devient une manifestation morale et sociale. Cependant, si l'on cherche la source des déclarations politiques de Sigismond tout au long du roman, un sens plus intime de son attitude se découvre.

¹³² LM, p. 249.

¹³³ D'après le *Trésor de la Langue Française*, cette définition remonte à la première moitié du XIV^e siècle.

¹³⁴ LM, p. 249-250.

¹³⁵ La valeur symbolique de cinq souhaits correspond à cinq balles avec lesquelles Sigismond charge le revolver ainsi qu'à l'heure initiale du roman « cinq heures ». La boucle de l'histoire est garantie par la symbolique du pentagramme. La symbolique des chiffres pourrait faire l'objet d'une étude à part.

De nombreuses exclamations contre le régime franquiste à Barcelone sont sans doute fortement influencées par les convictions politiques de Sergine qui, selon Sigismond, « a la couleur et le dessin de la révolution naissante »¹³⁶. C'est Sergine qui lui racontait les tueries du général Queipo de Llano¹³⁷. Il faut lire la haine de Sigismond contre le régime et contre Franco comme un hommage de Sigismond à sa femme et même comme une preuve d'amour¹³⁸. Dans la même lignée, selon Françoise Greenway, nous pouvons interpréter la haine envers Franco comme la répulsion provoquée par la figure du père : pour Sigismond, celle de Gédéon Pons¹³⁹.

N'oublions pas non plus qu'à la fin du roman, Sigismond regarde sa vie de l'extérieur. En pensant à son immersion temporelle dans la ville de Barcelone, il se demande si le peuple catalan sera capable de : « vouloir de la liberté autre chose que quelques parties de ballon, quelques corridas, quelques sardanes et quelques plaisirs sexuels aux jours et aux heures de permission ? »¹⁴⁰ De cette façon ne se place-t-il au même niveau que les catalans ? N'allait-il pas chercher « quelques plaisirs sexuels » dans le quartier Raval à des horaires précis ? Il veut que sa désillusion provoque la même réaction chez les autres.

III.5 Image-temps érotique

III.5.1 Le temps féminin et masculin

En ce qui concerne le caractère général d'un temps préféré de la narration, il nous semble nécessaire de rappeler la dialectique préférée de Mandiargues. Passionné, dans son enfance, par l'alternance des phases de la Lune, l'auteur de *La Marge* s'exalte au passage de la marée haute à la marée basse et vice-versa. Il

¹³⁶ LM, p. 198.

¹³⁷ LM, p. 173.

¹³⁸ Nous rejoignons le point de vue présenté par Francine Mallet et Dominique Gras-Durosini « le cœur étant dans notre imaginaire le siège des sentiments » et dire avec elle qu'il s'agit là d'un acte d'amour. Dominique Gras-Durosini, *Mandiargues et ses récits : L'écriture en jeu*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 259. Malheureusement, peu de critiques ont compris cette démarche de Mandiargues et ont souvent jugé les insultes contre Franco comme inutiles et gênantes.

¹³⁹ Le contexte politique de *La Marge* fait partie de l'étude de Françoise Greenway « La Dimension politique et morale de l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues », mémoire de maîtrise, University of Alberta, Edmonton, 1983, p. 47-53.

¹⁴⁰ LM, p. 249.

aperçoit le même phénomène en ce qui concerne l'illumination de la Terre par la lumière directe du Soleil pendant le jour et la même lumière réfléchie de la Lune pendant la nuit. Dans un des essais du *Belvédère*, en se rappelant son séjour à Cadix avant d'arriver au Mexique en 1958, il explique sa vision mythologique de l'alternance des éléments. Aussi, s'émerveille-t-il par rapport à « une frontière aussi bien définie que celle qui sépare le milieu aérien de l'aquatique. L'air (le ciel) étant diurne et mâle. Les eaux, dans la plupart des anciens mythes, étant féminines et maternelles, sœurs de la grande nuit »¹⁴¹. Mandiargues accorde jour et nuit, respectivement catégories sexuelles, qui forment ainsi une sorte d'androgynat où les deux sexes sont présents¹⁴². Par conséquent, afin de montrer les distorsions des rencontres entre les femmes et les hommes, Mandiargues choisit consciemment d'alterner le jour et la nuit sans pourtant établir une hiérarchie. C'est pourquoi, n'est pas tellement convaincant le point de vue absolu de José Pierre, selon lequel : « les romans de Mandiargues [ont] tendance à s'inscrire dans la durée du temps diurne et ses récits plutôt dans la brièveté — on pourrait dire : entre parenthèses — du temps nocturne »¹⁴³. Il n'est pas difficile d'énumérer les nouvelles dont l'action concerne la journée et les romans dont les événements capitaux sont mis en évidence par la nuit. L'existence des deux temps de la journée est nécessaire pour montrer un changement dynamique. Ce que montre Cécilia Ternisien dans son étude en soulignant : « le cheminement du régime diurne vers le régime synthétique nocturne » qui constitue une « conversion, d'un régime à l'autre [...], dominante dans l'ensemble de l'œuvre de Mandiargues »¹⁴⁴. Selon Ternisien c'est donc l'*anima* (l'élément féminin et nocturne) qui domine. En se basant sur les catégories de l'imaginaire proposées par Gilbert Durand, elle constate la prédominance des éléments propres à la nuit dans la totalité de la production littéraire de Mandiargues :

¹⁴¹ APM, « Préliminaires à un voyage au Mexique », *Le Belvédère*, Paris, Grasset, 1958.

¹⁴² Rappelons que le motif de l'androgynisme apparaît dans *Marbre ou les mystères d'Italie* où le protagoniste Ferréol Buq arrive dans une île maudite pour observer une statue gigantesque d'hermaphrodite. Dominique Gras-Durosini y voit une allégorie de la lutte entre le conscient masculin et l'inconscient féminin. Voir également l'étude de Dominique Gras-Durosini au sujet de l'androgynisme, *Mandiargues et ses récits : L'écriture en jeu*, op. cit., p. 255-260.

¹⁴³ José Pierre, *Le Belvédère Mandiargues : André Pieyre de Mandiargues et l'art du XX^e siècle*, Paris, Artcurial Adam Biro, 1990, p. 50.

¹⁴⁴ Cécilia Ternisien, « La dialectique du corps et du romanesque dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues », thèse de doctorat, Université Lille III, 2011, p. 255.

Ainsi, les symboles thériomorphes (les animaux : les loups, les chevaux, etc.), nyctomorphes (la nuit, les Parques, la mère, le féminin séducteur et maléfique, l'aveugle, le sang menstruel) et catamorphes (la chair et la chute : le gouffre, le vagin, le ventre, etc.), [...] envahissent de nombreuses œuvres et soulignent la crainte des morsures du temps et de la mort¹⁴⁵

Pourtant le cas de *La Marge* est plus complexe. Si l'on aperçoit un cheminement vers le temps de la nuit, nous ne pouvons pas négliger que l'action alterne progressivement entre trois jours et trois nuits : l'accent érotique est mis sur la période féminine après le coucher du soleil quand c'est la Lune ou la lumière artificielle qui dominant sur la ville.

III.5.2 La nuit illuminée

D'une manière très caractéristique, Mandiargues choisit le temps de la nuit pour la description du quartier de prostitution à Barcelone. C'est la lumière artificielle qui est l'emblème des rencontres érotiques de Sigismond. À son hôtel, la fille de chambre se range « sous une applique à deux lampes »¹⁴⁶. De la même façon, il aperçoit Juanita dans le bar Pigalle, « sous la blanche lumière intérieure »¹⁴⁷ et se joint à elle sur un lit sous « le courant de lumière rose que dispense la ridicule coupe au-dessus de leurs pieds »¹⁴⁸. Il y a même un des bars des prostituées qui s'appelle justement bar Luz et tout l'espace semble être illuminé d'une façon particulière. Sigismond constate que, dans cet endroit, « nul n'a d'ombre, au fait, à cause de la cohue et puis l'opposition des lumières de part et d'autre d'un sol mal éclairé »¹⁴⁹. Sigismond cherche à remplir les intervalles entre les coïts avec Juanita avec d'autres activités triviales : allez voir un spectacle au bar, aller au musée ou au marché, faire une promenade. L'érotisme est représenté comme un « espace illuminé »¹⁵⁰ qui contraste avec la nuit tandis que les parties du roman se terminent toujours au moment d'éteindre la lumière. Il faut remarquer que la lumière artificielle, contrairement à l'illumination naturelle (du Soleil ou de la Lune) mais tout comme la marge, a un caractère limitatif. On

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 254.

¹⁴⁶ LM, p. 15.

¹⁴⁷ LM, p. 81.

¹⁴⁸ LM, p. 86.

¹⁴⁹ LM, p. 75-76.

¹⁵⁰ LM, p. 115.

jette la lumière sur une partie précise de l'objet ou d'une personne. On peut donc facilement tromper celui qui regarde l'espace illuminé.

Ce traitement du temps dans le roman est d'autant plus intéressant qu'à chaque assoupissement de Sigismond, une femme lui vient à l'esprit. Tout d'abord, c'est sa bonne, Féline, ensuite, Juanita et enfin Sergine¹⁵¹. La scène se répète trois fois, de la même façon. Sigismond rentre à l'hôtel et se couche sur son lit. Le moment d'éteindre la lumière ressemble beaucoup à la technique de montage cinématographique appelé « fade-to-black ». Le narrateur ne raconte jamais le contenu des rêves Sigismond. Ce sont les seuls trous dans le temps de l'histoire. Ne serait-il pas possible de lire cette décision comme une volonté de comparer le parcours de Sigismond au rêve ?

Nous pouvons tirer deux conclusions par rapport au temps de l'érotisme : d'un côté, l'existence d'une alternance du temps féminin et masculin et de l'autre, une orientation voulue de la lumière artificielle pour choisir l'un des deux sexes. Mais nous pouvons arriver à une autre conclusion concernant l'érotisme dans *La Marge*. Si le temps se présente sous forme cyclique, il représente les éléments fixes, des phénomènes naturels ou des phénomènes astrologiques. L'évènement naturel est privé de sens mais il devient ritualisé par le narrateur. Il en va de même avec la vitesse de l'action qui est tout à fait subjectivée. La narration accélère ou ralentit selon le caractère de la situation. D'un côté, la permanence, d'un autre côté, le changement, caractérisent la nature du temps cyclique, comme le constate Sigismond à propos de sa vie « [...] la répétition des faits n'entraîne pas la similitude [...] »¹⁵². Une dialectique semblable concerne la permanence et la modification dans la mémoire de Sigismond ainsi que ses changements de comportement. Les trois temps de l'histoire servent à montrer la complexité de l'histoire et la mise en intrigue. Le rejet de la mort de Sergine provoque une bifurcation du temps de l'histoire. C'est un retour à l'état avant l'accident. Sigismond voudrait vivre seulement dans le présent mais sa condition ne le lui permet pas. Il commence à alterner le présent et le passé. Le futur revient de manière cyclique dans les nombreuses scènes quand Sigismond pense à la lettre contenant la nouvelle tragique. Enfin, après le retour et les alternances, arrive le

¹⁵¹ Respectivement, LM, p. 52, p. 112 et p. 164 et 210.

¹⁵² LM, p. 225.

moment de la synchronisation du temps. Le futur, le présent et le passé coïncident. Sigismond prend conscience de son acte, accepte la mort de sa femme et de son fils, décide de se suicider et, ainsi, de fermer le cycle. Si nous voulions trouver une métaphore dimensionnelle pour le temps de l'histoire dans *La Marge*, ce serait une forme conique, proche de celle du sablier évoqué à la fin du roman. Les trois cercles correspondent à trois jours et trois nuits que Sigismond passe à Barcelone. Le diamètre du cercle diminue au fur et à mesure quand il s'approche du milieu.

III.5.3 L'image-temps : indiscernabilité et sérialisation

Le cycle du temps et les éléments du retour, de l'alternance et de la synchronisation, rapprochent *La Marge* d'un des concepts de la théorie du temps proposée par Gilles Deleuze par rapport au cinéma de l'après-guerre. La pensée deleuzienne explique cette nouvelle tendance cinématographique qui semble s'accorder avec le temps mandiarguien : « Ce n'est plus une situation sensori-motrice mais une situation purement optique et sonore, où le voyant a remplacé l'actant : une « description »¹⁵³. Deleuze explique le sens de ce changement dans le cinéma qui opère désormais avec « opsignes » et « sonsignes » qui mettent en question les éléments du film tels que l'action ou le lieu et préfèrent des espaces intermédiaires, des passages, des allusions audio-visuelles. Là encore, nous retrouvons les procédés temporels que nous venons d'analyser dans *La Marge*. La suite de l'analyse de Deleuze se prête bien à l'interprétation du roman. Au lieu d'un simple l'enchaînement des images-souvenirs et des images-rêves, il s'agit de définir un processus plus complexe. Or,

pour que l'image-temps naisse, au contraire, il faut que l'image actuelle entre en rapport avec sa *propre* image virtuelle en tant que telle, il faut que la pure description de départ se dédouble, se répète, se reprenne, bifurque, se contredise. Il faut que se constitue une image biface, mutuelle, actuelle et virtuelle à la fois¹⁵⁴.

Cette description pourrait correspondre à l'alternance du temps présente dans *La Marge*. La narration vise à multiplier les doutes sur l'enchaînement possible des images. Comme poursuit Deleuze :

¹⁵³ Gilles Deleuze, *L'image-temps : cinéma 2*, Paris, Seuil, « Collection Critique », 1985, p. 356-357.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 358.

nous sommes dans la situation d'une image actuelle *et* de sa propre image virtuelle, si bien qu'il n'y a plus d'enchaînement du réel avec l'imaginaire, mais *indiscernabilité des deux*, dans un perpétuel échange¹⁵⁵.

Le flash-back ne sert plus à une exposition directe d'un passé comme c'était le cas dans *Le Lis de mer* ou *La Motocyclette*. Le personnage de *La Marge* confond l'image actuelle avec l'image virtuelle, au point d'arriver à une mise en commun. La superposition du temps actuel (le séjour à Barcelone) et du temps virtuel (son passé) s'opère tout au long du roman. Il en va de même pour la superposition de l'image de Sergine avec l'image de Juanita. L'érotisme opère dans la même dynamique. Le futur dans la narration renvoie à des possibilités multiples et empêche le cours empirique du temps, compris comme une succession des présents, ce qui souligne le drame de la situation.

Du parallèle entre le temps et l'image-temps deleuzien résultent d'autres conséquences en ce qui concerne l'ordre du temps dans le roman. Il ne s'agit pas d'une succession ni d'un intervalle. Nous pouvons voir dans *La Marge* « le temps comme une série » dans laquelle :

l'avant et l'après ne concernent plus eux-mêmes la succession empirique extérieure, mais la qualité intrinsèque de ce qui devient dans le temps. Le devenir, en effet, peut être défini comme ce qui transforme une suite empirique en série : une rafale de séries¹⁵⁶.

Deleuze note une possibilité de série qui correspond à *La Marge* :

les personnages se dissolvent d'eux-mêmes, et l'auteur s'efface : il n'y a plus que des attitudes de corps, des postures corporelles qui forment les séries, et un gestus qui les relie comme limite. C'est un cinéma des corps qui a d'autant plus rompu avec le schème sensori-moteur que l'action est remplacée par l'attitude, et l'enchaînement supposé vrai par le gestus qui fait légende ou fabulation¹⁵⁷.

N'en est-il pas ainsi dans le rapport entre Sigismond et Juanita, rapport limité à des gestes et à des positions du corps ? Grâce à la lecture du temps dans l'optique du concept de l'image-temps, nous pouvons mieux comprendre l'importance de la temporalité dans la cohérence interne du roman. Il faut néanmoins faire une mise en garde. Les concepts de Deleuze concernant le cinéma décrivent un autre type de langage. Mandiargues, dans son roman, même s'il puise dans la

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 359.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 360.

correspondance des arts (comme la peinture ou la photographie), se concentre sur l'écriture et sur le travail du texte. *La Marge* est sans doute un roman où les concepts du cinéma sont visiblement présents. Walerian Borowczyk n'a pas tardé à comprendre le potentiel cinématographique du roman et a trouvé intéressant d'adapter *La Marge* au cinéma en 1976¹⁵⁸. Dans le chapitre suivant nous allons montrer comment l'érotisme s'explique à travers l'indiscernabilité et la sérialisation des personnages dans l'espace.

¹⁵⁸ Cependant, Walerian Borowczyk modifie la donnée du roman par quatre procédés principaux : la négligence du contexte politique (pour des raisons de censure, le film est tourné à Paris), la mise en évidence de la sexualité (les longues scènes des rapports sexuels contrastent avec leur brièveté dans le roman), la réciprocité du rapport (Juanita semble avoir un faible pour Sigismond contrairement à sa variante romanesque, presque muette) et la mise en valeur de la musique (présente dans le roman en filigrane). Malgré ces changements, Borowczyk a réussi à rendre à travers l'image cinématographique l'ambiguïté de l'érotisme noir et de l'érotisme blanc avec minutie.

IV Espace érotique et remplacement des personnages

IV.1 La Méditerranée érotique selon Mandiargues

Nous nous sommes posé la question de savoir si l'espace a le même poids que le temps dans la construction de la composante érotique du roman. Nous allons tracer la topographie de l'érotisme, en commençant par ses grands traits et en finissant par les détails dans lesquels la pulsion érotique modifie le comportement des personnages. Le nombre limité de ceux-ci détermine le changement du rôle de l'érotisme entre eux et, parfois, leurs réapparitions chez des personnages secondaires. À ce double problème s'ajoute la fonction des intertextes, qui parfois se révèle particulièrement intéressante quant au thème de l'érotisme.

Les excursions multiples de Mandiargues ont donné une base pour ses réflexions sur la valeur d'un déplacement dans l'espace¹. Nous les découvrons également dans son œuvre où les personnages partagent leurs points de vue. Le narrateur de *Marbre*, par exemple, nous fait noter que :

La tension vitale que l'on doit à un changement de site (et qui, à moins que l'on ne soit parti, au contraire, pour obtenir détente et repos, est le meilleur bénéfice qui se puisse prétendre d'un voyage) décroît, selon mon expérience, à mesure directe que l'on s'éloigne de la Méditerranée. Mais la *Grèce* incline à des pensées abstraites, *L'Espagne*, déchirée sous un ciel où le vent pousse un sombre charroi, est une terre exaltante et amère qui ne donne idée que de meurtre ou de renoncement. Tandis que le *climat italien* crée une divine, ou surhumaine, aisance. Et simplement à me rappeler, par exemple, certaine pièce obscure dans une auberge très âgée près de la nécropole étrusque de Cerveteri, la fraîcheur de l'air entre des murs épais comme un rempart, le soleil de juillet, la poussière

¹ Après son premier voyage à l'étranger en Italie (à Florence) en 1925, Mandiargues s'éprend pour le pays méditerranéen qui devient sa patrie du cœur. En 1930, après avoir hérité une partie du patrimoine de son père, Mandiargues achète une voiture et voyage surtout autour de la Méditerranée ; L'Italie, L'Espagne, La Grèce et L'Égypte sont ses destinations préférées. À partir de 1940, il séjourne à Monte-Carlo où il reste six ans et plonge d'avantage dans le climat méridional.

au-dehors, une grande vieille femme assise en statue, mon poing sur la table entre l'assiette aux poivrons et la carafe de vin noir, il me paraît que le sang circule plus rapidement dans ma tête et que je vis, sous tous les rapports, plus activement et avec plus goût².

Grâce à cette déclaration fictive (c'est bien un narrateur-personnage qui parle), nous comprenons que, parmi les pays du bord de la mer, ce n'est ni la Grèce (qui « incline à des pensées abstraites ») ni l'Espagne (qui donne une idée de meurtre et de renoncement) mais l'Italie qui est la plus appréciée. C'est surtout au climat italien (dans le sens de l'atmosphère morale, des conditions de vie) que l'on doit « une divine, ou surhumaine, aisance ». Contrairement à l'image stéréotypée de l'Italie artistique ou historique dans la littérature française, Mandiargues à travers son personnage, fait apprécier le côté quotidien et authentique de la « botte » italienne. Même si le narrateur évoque dans son souvenir une nécropole étrusque³, c'est le soleil de juillet au dehors, la fraîcheur de l'air dans une vieille auberge où il attend une portion délicieuse de poivrons arrosés de vin local qui lui importent le plus. Il nous semble que c'est cet aspect quotidien de l'espace méditerranéen qui est essentiel dans l'approche à la dimension spatiale chez Mandiargues. Et cela est aussi le cas de *La Marge* où trois espaces méditerranéen sont superposés⁴.

La terre italienne constitue un espace accueillant, un *locus amoenus*. Nous pouvons en déduire que la tension vitale se traduit par l'excitation et par la recherche du plaisir charnel. L'Italie imaginaire de Mandiargues est liée à la culture étrusque dans laquelle le statut de la femme est très élevé par rapport à d'autres civilisations antiques⁵. Cette liberté de mœurs consistait à la libre profession de la prostitution par les femmes étrusques. Si l'on parle de l'espace de la prostitution, c'est surtout en ville et sur le port. Comme le note encore le narrateur de *Marbre* : « le décor de presque toutes les villes d'Italie est à mes yeux celui par excellence où l'érotisme fait jaillir ses fusées les plus hautes et les plus

² APM, *Marbre* où *Les Mystères d'Italie*, dans APM, *Récits érotiques et fantastiques*, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 385. Nous soulignons.

³ Dans les années 1930, Mandiargues a fait un cours d'été d'archéologie étrusque à Pérouse et a visité tous les lieux-clés de cette culture en Italie.

⁴ À part l'origine latine, *Mare medi terra*, notons également d'autres appellations : « Le Grand-vert » selon les Égyptiens, *Mare nostrum* (notre mer) selon les Romains, « La mer blanche » dans la langue arabe et turque.

⁵ Mandiargues intéressé par la domination féminine, inventera dans la nouvelle « La Spirale » les villes gouvernées par les femmes avec des hommes « heureux dans l'esclavage ».

merveilleuses »⁶. La ville italienne avec ses lupanars⁷ est donc considérée comme le modèle de l'espace érotique urbain⁸. Il ne s'agit pas d'une ville réelle comprise dans sa totalité, mais d'un souvenir ponctuel, d'un espace du plaisir illicite. Mandiargues suit ce modèle, en plaçant l'action principale de *La Marge* dans un port méditerranéen.

IV.1.1 Le port méditerranéen

Le port, venant du latin *portus* (ouverture, passage, asile, refuge) est l'espace d'accueil par excellence⁹. Le déplacement peut s'effectuer dans un but commercial, touristique ou militaire. Dès l'Antiquité romaine et jusqu'à nos jours, l'esclavage sexuel a fait partie du commerce méditerranéen. La traite des femmes, forcées à la prostitution, a provoqué une concentration de maisons publiques aux alentours des ports (d'où l'expression « filles de port »). C'est également un endroit riche en produits alimentaires, surtout de fruits de mer vendus sur la place ou sur le marché (un autre endroit de prédilection pour Mandiargues et également présent dans *La Marge*). Tous ces déplacements font du port un espace dynamique et vivant. Un espace joignant la mer avec la terre, symbolique et authentique à la fois : un espace qui ne pouvait pas laisser Mandiargues indifférent. C'est pourquoi, dans *La Marge*, à l'origine du voyage de Sigismond, il y a un rêve sur :

Un espace que le songe lui avait quelquefois permis d'entrevoir. Or il est indéniable aussi que les rêves qui l'emmenaient naguère, en secret, dans le quartier de plaisir de certain port méditerranéen situé hors de toute réalité¹⁰ [...] dans des villes à rues comme des couloirs et à des places comme des chambres d'amants ou comme des cellules de condamnés¹¹ [...] une cité naguère interdite¹² [...] entouré d'hommes errants, de filles et de lumières, sous un ciel sombre qui n'était pas celui de vivants ou tout au moins de ceux

⁶ APM, *Marbre* où *Les Mystères d'Italie*, op. cit., p. 450.

⁷ Dans *La Marge*, le narrateur s'interroge sur le manque de succès de ce mot. LM, p. 129. Les digressions étymologiques font partie de la culture méditerranée, Cf. LM, p. 36, 42, 80, 122

⁸ Le narrateur de *La Marge* dira « Rome est partout dans les villes du Midi », LM, p. 58. Sur les villes de Mandiargues Cf. André-Alain Morello, « Villes de Mandiargues », *Roman 20-50*, op. cit., p. 19-34

⁹ Dans le contexte de la Méditerranée, sans port et transport naval il n'y a pas de colonisations où les nœuds des réseaux maritimes et terrestres soient essentiels. Le port devient ainsi un point de contact des civilisations. Le métissage culturel caractérise l'espace publique portuaire. La migration des biens et des personnes suit le va-et-vient des débarquements et des embarquements.

¹⁰ LM, p. 21.

¹¹ LM, p. 31.

¹² LM, p. 48.

qui veillent¹³ ; [...] une ville qui paraît s'être modelée sur le décor incertain de ses anciens rêves¹⁴.

L'abondance et la complication de l'espace est propre à « toutes les cités du monde, particulièrement invitants dans les ports de la Méditerranée » ; Sigismond, quand il visite le marché de Barcelone « [...] entre les étalages de nourritures, est remis dans l'espace de ses anciens rêves, qu'il a toujours cherché à retrouver »¹⁵. Les citations mentionnées constituent la description d'un espace rêvé par Sigismond, espace qu'il a presque retrouvé dans les ruelles de Barcelone. Nous pouvons l'appeler la première couche de l'espace auquel Sigismond superpose les suivantes.

IV.1.2 France

Le midi de la France est l'espace du passé que le narrateur évoque dans de nombreuses rétrospectives. Tout d'abord, c'est la région Languedoc-Roussillon que Sigismond parcourt depuis sa maison, aux alentours de Montpellier jusqu'à la frontière espagnole¹⁶. L'accent est mis sur l'espace de la maison familiale, (le mas, mot d'origine languedocienne) que nous pouvons imaginer comme une villa avec un jardin. C'est un espace fleuri avec des allées de gravier, bordées de cyprès comme dans les tableaux de Salvador Dalí¹⁷. Cependant, ce lieu paisible est marqué par la mort de son fils, noyé dans la piscine et sa femme Sergine, qui s'est suicidée en sautant de la tour des vents¹⁸. C'est par conséquent une image noire. La France existe également pour lui dans les souvenirs agréables : celui de sa femme (études à Montpellier, séjour à Nice), celui de sa maison (avec ses jeux érotiques d'enfance). Sigismond garde un souvenir ambigu de son cousin Antonin Pons, originaire de Nîmes (il est celui qui lui inspire le voyage à Barcelone). Il y a également une présence française dans les allusions aux endroits parisiens de la vie nocturne ; notons que le bar où Sigismond rencontre trois fois Juanita s'appelle « bar Pigalle » et que le premier cabaret qu'il visite est le Teatro Molino (allusion au Moulin Rouge place Pigalle) ainsi que le restaurant de luxe près du

¹³ LM, p. 66.

¹⁴ LM, p. 168.

¹⁵ LM, p. 196.

¹⁶ Le narrateur énumère les villes : Sète, Agde, Béziers, Pézenas, Narbonne, Perpignan.

¹⁷ LM, p. 53.

¹⁸ LM, p. 44. « [...] une colonne en briques rouges entourée d'un escalier de fer, lequel, dépourvu de rampe » fait allusion au tableau de Giorgio de Chirico « La Torre rossa » (1913).

Palais-Royal où Sigismond est allé avec sa femme¹⁹. Les références à la France et à la langue française sont plutôt désagréables²⁰ (le restaurant de luxe avec le menu en français et le serveur parlant français irritent Sigismond²¹). Il se reconnaît plutôt dans les traditions locales (la sardane et les nourritures simples²²). Il aime bien sa voiture Renault. Le narrateur laisse entendre que le voyage pour Sigismond est l'abandon de sa patrie :

[...] il y a une certaine satisfaction pour le voyageur à penser qu'il respire un oxygène qui n'est plus celui de son pays, tout de même que ces femmes et ces hommes auxquels il cède volontiers le pas lui sont sympathiques pour la seule raison qu'ils ne sont pas de ses compatriotes, selon les probabilités²³.

La France imaginaire de Sigismond est un endroit de contrastes. Les morts de ses parents (l'on ne se sait presque rien de sa mère), de sa femme et de son fils l'immobilisent dans une image plutôt traumatique. Par contre, les souvenirs d'enfance, les références à la beauté de la maison, la première rencontre avec Sergine ainsi que les traditions locales de la Catalogne française augmentent sa nostalgie.

IV.1.3 Barcelone italienne

Malgré le fait que l'action soit placée à Barcelone, le roman est narré avec ce que Lise Chapuis appelle justement « l'Italie en perspective ». En effet, à plusieurs reprises, Sigismond fait référence à ce pays, en souvenir de sa femme Sergine Montefiore (nom de famille italien mais d'origine juive). Comme le note Chapuis :

[...] tout le récit semble se dérouler sur le mode italien. « Venise de ruelles » (p. 19), « pont des soupirs » (p. 28), ou statues chiriquiennes (p. 33), les éléments du cadre barcelonais renvoient le héros Sigismond vers l'Italie, et « le joli décor barcelonais et la couleur ambrée des façades » de la place de Merced « lui remettent en mémoire un voyage qu'il fit trois ans plus tôt à Rome avec sa femme Sergine » (p. 27). En un jeu tout baroque de trompe-l'œil, les architectures catalanes ne sont que le reflet d'une matrice

¹⁹ LM, p. 152.

²⁰ « [...] Èbre, où furent justement noyés tant de Français jadis... », LM, p. 247,

²¹ LM, p. 148.

²² D'une manière assez pittoresque, Sigismond préfère « des croûtons de pain vieux frottés d'oignon ou d'ail, arrosés d'une goutte d'huile d'olive bien fruitée » au « Suprême de turbot Mumm cordon rouge » du restaurant parisien.

²³ LM, p. 46-47.

romane : « Rome est partout » dans les villes du midi (p. 58), pense le protagoniste du roman, pour qui cette ville « en son esprit est inséparable de Sergine » (p. 73).²⁴

L'italianisation de l'espace barcelonais est d'autant plus importante qu'elle concerne presque uniquement et directement le souvenir de Sergine. C'est à Rome que le couple s'adonnait au plaisir du corps dans une chambre d'hôtel²⁵. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, grâce à la superposition des temps de l'histoire dans le roman, l'espace italien, érotique, dans le sens que la présence de Sergine lui confère, peut exister en même temps que l'espace barcelonais. La ville est l'espace féminin. Ce n'est pas sans raison que la fréquence avec laquelle Sergine réapparaît sur les pages du roman fait d'elle un vrai protagoniste. Ses apparitions concernent les idées que Sigismond commente à chaque fois à propos des détails insignifiants de la vie quotidienne. Parfois, Sigismond perd sa personnalité pour incarner celle de sa femme morte, il achète des cigarettes même s'il ne fume pas, il regarde les boutiques même si cela ne l'intéresse pas, il va au musée parce qu'il se souvient que Sergine voulait y aller, etc.

Il y a un triangle d'espace : La France, L'Italie et L'Espagne et un triangle de ville, Montpellier, Rome, Barcelone. Le premier espace est un lieu d'enfance et des souvenirs désagréables, le second est un territoire érotique par excellence, le troisième contient un mystère de la mort et, à cela, s'ajoute l'espace du rêve sur un port indéterminé²⁶.

IV.1.4 La division de Barcelone

En écrivant *La Marge*, Pieyre de Mandiargues fait de longs séjours à Barcelone pour noter la disposition de rues, des places, des avenues, etc. Son travail de registration a créé une abondance de détails réalistes dans la description de l'espace parcouru par Sigismond Pons. Il est possible de suivre le personnage avec une carte à la main et de trouver tous les coins qu'il parcourt (en dehors du fait que les noms des rues qui ont changé depuis). Le caractère essayiste de l'écrivain et une minutie typique lui ont permis de développer une technique qui

²⁴ Lise Chapuis, « L'Italie palimpseste : permanences italiennes dans l'écriture narrative d'André Pieyre de Mandiargues », *Roman 20-50, op. cit.*, p. 38.

²⁵ LM, p. 75.

²⁶ À cette image sinistre, s'ajoute le motif récurrent de l'imaginaire militaire des États-Unis présent tout au long du roman sous forme des marins américains et de leur bateau *Altair*. Le même motif a été utilisé par Mandiargues dans son roman précédent *La Motocyclette*.

s'approche de l'hyperréalisme dans la peinture. La reconstruction des détails inutiles des édifices, des intérieurs des bars visités, la surabondance des informations confère à la description une dimension onirique. Grâce à une telle technique, il est possible de suivre la disposition des espaces-clefs à Barcelone.

L'action se développe dans le centre, divisé en deux parties par la rue principale, la fameuse Rambla (de l'arabe *ramla* qui signifie « le lit du fleuve »). Le fleuve symbolique détache la partie touristique de Barcelone du quartier de prostitution (Raval). Dans la première partie, se situe l'hôtel Tibidabo où habite Sigismond, le restaurant d'hôtel, la poste, la statue de Colomb et la statue de Frédéric Sollers. C'est l'espace de la trivialité du tourisme. C'est un espace de tranquillité mais également de tension. C'est à la poste que Sigismond reçoit la lettre tragique qu'il dépose plus tard dans sa chambre d'hôtel. Par contre, derrière l'autre marge du fleuve commence le monde onirique du quartier de prostitution. Pour souligner ce passage, Sigismond y entre à travers l'Arco de Teatro. À ces deux espaces s'ajoutent deux lieux plus éloignés, le premier est le musée au Montjuich et le deuxième est une sablonnière en dehors de Barcelone, près de Montserrat, où Sigismond décide de se suicider. Ce qui est important dans ces deux derniers espaces est leur éloignement du centre, leur forme (le mont) et leur rapport avec la mort.

Le narrateur accorde au paysage urbain (les rues, les marchepieds, les mendiants, les marchands, les voitures, les magasins, les bars, les restaurants, les hôtels, les places, les statues, les marchés, les églises, les musées, les carrefours, les affiches, les publicités, les feux, les indications routières, le port, etc.) le statut d'un lieu humain et moderne par excellence²⁷. Sigismond, conscient de sa mort, cherche « la tension vitale » chez les autres²⁸. Barcelone s'oppose au paysage naturel, tout y est artificiel. C'est pourquoi c'est, en quelque sorte, un espace clos. Tout est identifié, toutes les rues et tous les bars ont leurs noms (surtout à Raval, toutes les rues ont des noms de saints²⁹) tandis que les gens restent anonymes. Pour le suicide, Sigismond abandonne la ville, redevient l'époux de Sergine et fils

²⁷ Nous pouvons y reconnaître l'influence du pop'art et de l'hyperréalisme, deux courants artistiques des années 1950-1960, où le rôle de la société de consommation, de la publicité et des détails de la vie quotidienne est capital.

²⁸ C'est la démarche opposée à l'homme souverain de Sade dans la lecture bataillienne. Cf. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Édition de Minuit, 2011, p. 183.

²⁹ San Ramon, San Pablo, San Rafael, San Geronimo, San Olegario.

de Gédéon. Il s'éloigne du centre, entre dans un « terrain sauvage », passe un pont et s'approche d'un sanctuaire³⁰. La périphérie, c'est la mort symbolisée par des animaux morts sur la route et la lumière de la Lune. La sablière illuminée est le contraire de la ville, terrain de la lumière artificielle et de l'érotisme en exposition. Les néons soulignent l'aspect commercial de l'érotisme, de la prostitution offerte aux clients du quartier Raval.

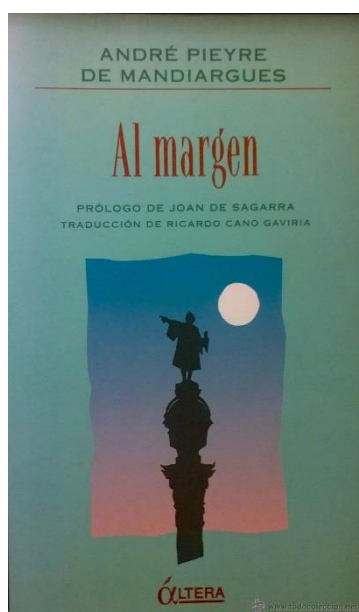


Fig. 17 La couverture de l'édition espagnole, Áltera, 1996

Concernant l'érotisme, les références au sexe se retrouvent également dans le paysage urbain : la tour de Colomb ressemble à un sexe masculin en érection. Ce symbole phallique remplace une autre tour de laquelle Sergine s'est jetée pour se suicider. Ce remplacement dans l'espace est dans la logique des mots prononcés par Sigismond à lui-même, « Caresser est plus merveilleux que se souvenir »³¹. L'espace érotique devrait remplir la marge temporelle mais, cependant, au fur et à mesure que Sigismond se plonge dans le fantasme, il se rend compte qu'il est impossible d'oublier le passé. Par contre, il lutte jusqu'à la fin et se propose à lui-même une série de remplacements et d'apparitions érotiques.

³⁰ « [...] au pied d'un sanctuaire où l'on adore une forme conique et miraculeuse [...] », LM, p. 247.

³¹ LM, p. 85-86.

IV.2 Remplacements

La première rue dans laquelle Sigismond apparaît à Barcelone est présenté par son cousin comme un lieu de débauche à n'importe quelle heure de jour ou de nuit : « Dans Escudillers, [...] la nuit, le soir, à la fin de la journée et même avant midi, tu seras dans une mer de filles »³². Pour Sigismond, c'est un premier séjour solitaire dans une grande ville depuis son mariage. Son voyage imprévu est un remplacement temporaire. Le temps de la famille a été remplacé par un temps d'affaires. En réalité, le travail n'est qu'un prétexte pour aller voir les prostituées. Sigismond se permet une pause dans sa vie familiale, mais il a un projet concret : celui de rentrer aussitôt possible chez lui. C'est pourquoi il attend impatiemment la lettre de Sergine. Quand il apprend sa mort, dans un choc, il décide de suivre la dynamique du remplacement, regarde les femmes autour de lui et trouve une prostituée qu'il substitue à sa femme.

IV.2.1 La jeunesse et les avatars de l'érotisme

Pour remplacer Sergine, Sigismond préfère quelqu'un de plus jeune ou, au moins, de son âge. Bien que Sigismond ait quarante et un ans « il est une sorte de vieil enfant difficilement acceptable parmi les vieux ou parmi les jeunes »³³. Son épouse en a vingt-huit et cet âge représente pour lui un modèle de beauté féminine. La question de l'âge est importante dans la présentation des personnages. La vieillesse sert à contraster « la tension vitale »³⁴. La ville de Barcelone est intéressante pour Sigismond surtout quant à la promesse de son cousin Antonin qui prévoyait « une mer de filles ». Beaucoup d'entre elles ressemblent à Sergine.

Essayons de décrire Sergine telle qu'il la voit Sigismond : « Le caractère essentiel de Sergine est la vivacité », « Sa moquerie, soutenue d'analogie et de connaissances, n'est pas exempte de pédanterie ni de pointu »³⁵, elle fume, elle s'inspecte devant le miroir (qu'elle aime pivoter pour se voir en raccourci) la

³² LM, p. 19-20.

³³ LM, p. 229.

³⁴ Par exemple, la femme qui vend les billets est « âgée sans doute » ; Sigismond souligne la vieillesse de sa servante Féline (« la vieille Féline »).

³⁵ LM, p. 8.

gorge nue, n'aime pas la lumière pendant la nuit, se bronze toute nue, aime son nom de famille (Montefiore), est d'origine juive, originaire de Nice, a étudié à Montpellier, a voyagé avec Sigismond à Paris, à Nîmes et à Rome, adore le café, s'intéresse à la politique et déteste Franco, aime bien les fleurs, surtout les œillets et la cuisine italienne. Quant à son aspect physique, elle a un « régulier ovale de son visage brun », de « courtes boucles châtaines », des « yeux à l'iris vert », un « petit nez busqué », une « belle bouche aux lèvres pâles », « n'a pas de fesses larges. Vue de dos, avec ses jambes musclées, on pourrait la prendre pour un garçon à la taille un peu trop mince »³⁶, et porte souvent des pantalons avec une blouse ou un chandail. L'écrivain a été très précis en ce qui concerne les détails de Sergine. Dans l'ébauche du roman, il a tracé les lignes majeures de tous les personnages³⁷.

Une telle image de Sergine imprègne toutes les descriptions des personnages féminins. Sigismond se souvient d'un détail de son apparence physique et il y a une corrélation entre la jeunesse et l'attraction, de même qu'entre l'abjection et la vieillesse. Le vert des yeux de Sergine est également un symbole de puissance³⁸. La seule préparation de l'escapade dans le quartier de plaisir donne à Sigismond l'impression de rajeunir « Quand de nouveau il se regarde dans le miroir, il n'a pas de peine à se reconnaître, malgré sa défiance, et même il se trouverait rajeuni par rapport à la précédente image »³⁹. Il y a néanmoins deux exceptions à cette règle de similitude envers Sergine.

IV.2.2 Fille de chambre

Les apparitions féminines (en dehors de Juanita) seront toutes anonymes. L'interaction commence par un contact physique, un frôlement ou un effleurement. Dans l'hôtel, Sigismond rencontre une fille de chambre, figure

³⁶ LM, p. 76.

³⁷ À propos de Sergine, nous pouvons lire : « Sergine [souligné] Montefiore [ajouté en haut], 28 ans [corrigé du 27], cheveux châtaines, jolie, [ajouté : belle] gorge, cuisses [corrigé : bien rondes], jambes longues, taille très fine. Origine juive, visage en [effacé : pommelées saillantes] bel ovale un peu allongé, les yeux d'un vert trouble [ajouté]. Très nerveuse, impulsive. Toujours enfantine », Cf. Fonds APM à IMEC, côte PDM 1.1.

³⁸ Encore enivré par l'idée de la marge, Sigismond nomme les habitants de Barcelone « le peuple vert ». Ce n'est qu'ensuite qu'il aura peur des mêmes gens.

³⁹ LM, p. 156.

typique de l'érotisme⁴⁰, qui jette à Sigismond un regard lascif. Ses représentations sont liées avec trois éléments, le vêtement noir, le parfum et la soumission :

[...] tout en le considérant un peu lourdement de ses yeux bruns et beaux, elle lui montre l'ascenseur [...] Elle se range contre le mur, sous une applique à deux lampes, dans le couloir étroit, et il passe sans la toucher mais en la regardant comme elle le regarde, en aspirant profondément pour qu'elle comprenne qu'il a saisi d'elle quelque chose de plus intime qu'un pan de son léger vêtement noir. Gardienne, espionne ou bonne bien soumise, un effluve ambré l'entoure⁴¹.

De cette façon, la servante (« belle odorante ») s'enregistre dans la mémoire érotique de Sigismond et il la cherchera des yeux chaque fois qu'il sortira de sa chambre d'hôtel⁴². Le jour de son suicide sa réapparition crée un instant érotique :

La porte d'à côté étant ouverte, il regarde et il entre, il reconnaît la servante du premier jour, toute droite contre le bras d'un fauteuil. Ce n'est pas une illusion que le parfum qui se dégage d'elle, et l'on se demanderait si elle le concentre à force d'immobilité. Hormis le brun noir de ses cheveux et le noir de sa (très) brève robe [...] chambre dont l'atmosphère serait définitive si la servante était en peignoir mauve. Sigismond vient tout près d'elle sans qu'elle remue aucunement [...] pense qu'à lui voir le visage tout mouillé elle doit s'étonner, penser qu'il pourrait l'embrasser, craindre un contact humide. Il ne cherchera pas à l'embrasser, il ne la touchera pas (bien que leur souffles se soient mêlés). [...] En descendant l'escalier, il flaire la peau de ses manches⁴³.

Les mêmes éléments, le parfum, la couleur noire et la soumission sont mis en relief par le rapprochement des deux personnages et le refus du fantasme érotique (la servante en peignoir). Sigismond remplace la vieille servante de sa maison par une jeune fille de chambre attrayante.

IV.2.3 Brésilienne

Le second cas d'un fort intérêt érotique sera pour Sigismond une fille brésilienne⁴⁴. Elle apparaît comme une espèce d'écho du fantasme de la fille de chambre mais placé à l'extérieur de l'hôtel. En marchant vers la plaza Real, Sigismond,

⁴⁰ Rappelons le roman d'Octave Mirbeau *Le Journal d'une femme de chambre* (1891) qui devient en quelque sorte le classique de la littérature érotique, adapté au cinéma par Jean Renoir (1946) et Luis Buñuel (1964).

⁴¹ LM, p. 15.

⁴² LM, p. 54, 74, 119

⁴³ LM, p. 211-213.

⁴⁴ Le motif du Brésil réapparaît dans la description de la chambre de Sigismond, dont la palette tricolore verte, bleue, jaune fait penser au drapeau brésilien. Cf. LM, p. 189-191.

Comme il tourne le coin de droite, distraitemment, une négresse en légère robe blanche se trouve corps à corps avec lui, et la belle bouche, la belle gorge, et le parfum sucré de la fille [...] pour Sigismond elle est « du Brésil » parce qu'il vient de voir l'enseigne de l'hôtel du même nom sous la voûte. Boire un verre avec elle serait possible, s'il n'avait pas au musée une sorte de rendez-vous⁴⁵.

Comme dans le cas de la fille de chambre, après un contact physique accidentel, l'attention de Sigismond est portée vers le parfum, le vêtement et une allusion à la soumission dans le terme « négresse »⁴⁶. De la même façon, Sigismond la cherche des yeux chaque fois qu'il passe par le même endroit⁴⁷. De même que dans le cas de la soubrette, Sigismond imagine son fantasme érotique. Même s'il ne la trouve plus sur la place, il

la cherche des yeux encore, et l'image que d'elle il garde s'est transfigurée dans sa mémoire avec lasciveté. Son vêtement, qui était léger s'est aminci à n'être plus qu'une sorte de chemise qui eût laissé deviner la nudité brillante, et il s'est raccourci à un point scandaleux sur les sombres cuisses⁴⁸.

Ces deux cas montrent une sorte de satyriasis de Sigismond qui obsède ses pensées. Il traite les deux filles comme faisant partie du décor érotique, il les cherche toujours dans le même endroit. Leur caractère statique leur confère une certaine indépendance par rapport aux autres filles que Sigismond scrute dans les rues.

IV.2.4 Les avatars de Sergine

Sigismond va dans la rue dans la direction « d'une jeune femme » qui revient de la plage. Elle ressemble beaucoup à sa femme Sergine tant par la coupe de cheveux que par la silhouette :

Musclée, les cheveux coupés presque aussi court que ceux d'un homme et décolorés jusqu'au ton de la paille [...] le soleil a rougi son visage que nul fard n'accentue, ses épaules qui sortent largement d'une étroite robe blanche. Ses pieds, dans des sandales de

⁴⁵ LM, p. 124.

⁴⁶ C'est également une allusion probable au tableau de Marie-Guillemine Benoist *Le portrait d'une négresse* (1800) aujourd'hui au Musée du Louvre, à l'époque traitée comme un manifeste pour célébrer l'abolition de l'esclavage. Les seins nus et la robe blanche du tableau font penser à la description du roman.

⁴⁷ LM, p. 145, 157.

⁴⁸ LM, p. 158

cuir sont nus [...] ses grands yeux marrons ont lancé sur Sigismond un regard leste [...] il lui semble qu'il sent la rondeur robuste de l'épaule de celle-là⁴⁹

Dans ce cas, Sigismond met l'accent sur la peau bronzée d'une jeune blonde qui lui fait penser à la carnation de sa femme Sergine. La jeune femme devient un avatar de sa femme.

À la poste, en attendant dans la queue, Sigismond observe attentivement les épaulettes et le ruban élastique du soutien-gorge d'une jeune suisse⁵⁰ « bien visibles sous le transparent nylon de la blouse, au-dessus d'une jupe de toile orange à la taille étroitement bouclée par une ceinture de cuir noir. Blonds et plats, les cheveux balayent une nuque aimable, suivant les flexions du dos »⁵¹. Les détails auxquels s'adonne le narrateur décontenaient Sigismond. Sa réapparition provoque de même des allusions à son sex-appeal et au désir animal (l'image symbolique des chiens⁵²) qu'elle inspire : « [...] une fille attirante, en laquelle il reconnaît la suisse de la poste, passe devant lui ; deux chiens se roulent parmi les plantes grasses, presque à ses pieds »⁵³. Sigismond est obsédé par ses fantasmes.

Dans la Rambla, Sigismond reconnaît la prostituée « jupe collante blanche, en chandail de tricot blanc, la noire crinière qui repose sur les épaules et le nez busqué » qui lui rappelle un des traits de sa femme Sergine (le nez busqué).

L'image de la jeunesse est souvent dédoublée. Sigismond voit tantôt un élément féminin : « deux fillettes, qui se parlent par gestes et rient, le regardent, et il regarde leurs genoux et leurs mollets nus entre une courte jupe et des souliers de femmes » tantôt masculin : « deux marins américains, souples et longs, qui tiennent entre eux comme une captive une fille jambes nues et bras nus »⁵⁴. Le couple des marins avec une prostituée est une autre image qui se poursuit dans l'imagination de Sigismond. Les apparitions des couples sont un autre trait

⁴⁹ LM, p. 25-26.

⁵⁰ La suisse est en même temps une allusion à Valmont, l'endroit où Mandiargues a eu les premières notions des personnages de ce qui allait devenir *La Marge*. La Suisse peut être également une allusion à la solitude (dans l'expression « manger ou boire en suisse »). Le pays helvétique est un leitmotiv fréquent, il apparaît dans *Le Lis de mer* (Juliette est vaudoise) et dans *La Motocyclette* (Rebecca est née en Suisse).

⁵¹ LM, p. 30.

⁵² Étant donné que Pieyre de Mandiargues est un grand amateur de mots vieillis, il n'a pas oublié sans doute que « avoir du chien » signifiait jadis « avoir du charme et de l'attrait ».

⁵³ LM, p. 33.

⁵⁴ LM, p. 34-35.

caractéristique dans *La Marge*, comme si la symbolique du deux (pour les romains le nombre « deux » porte malheur) devait souligner la solitude de Sigismond et la disparition de son couple avec Sergine⁵⁵.

Quant au quartier de prostitution, c'est également le territoire des filles, des *señoritas*. Dans la rue Robador, les bars du quartier Raval sont plutôt dans la quantité : dans l'un d'eux Sigismond voit une quarantaine de filles qui « tiennent debout la pose ou qui pour mieux se montrer marchent ». Cependant, elles ne sont pas attrayantes à cause de leur grandeur. Comme nous l'avons observé dans les essais d'André Pieyre de Mandiargues, la grandeur ou l'énormité du corps sont un trait qui éteint l'excitation et provoque une répulsion. Sigismond trouve toujours un trait repoussant « les sombres touffes des aisselles », les « jambes de bébé vieux ». L'attrait est souligné par le contraste avec l'apparence hideuse du bestiaire des bars. De même, le souvenir de Sergine augmente l'attention de Sigismond, c'est pourquoi dans la foule des prostituées, il s'arrête devant une fille : « belle et bien bâtie, courts cheveux bruns, grands yeux clairs, lisse peau dorée, une fille en léger corsage rouge, jupe jaune et sandales rouges »⁵⁶. C'est l'odeur d'œillet qui émane de son corsage qui lui fait penser à l'odeur de sa femme⁵⁷.

Sigismond se rend compte que son déplacement dans l'espace n'est qu'une apparence car il voit toujours un attribut de sa femme⁵⁸ malgré sa volonté de jouer le macho (à l'instar de son cousin Antonin). Il se sent plutôt homosexuel en voyant les traits du corps de Sergine chez des prostitués masculins, (de plus, il se sent fasciné par les avances qu'ils lui font). Le rappel de Sergine a une double fonction : il excite Sigismond pour l'angoisser un instant plus tard. Cet effet est visible dans la scène devant la boulangerie où une fillette saute à la corde. Tout d'abord, Sigismond, au lieu du pain ordinaire, voit des « flûtes priapiques ou de vulvaires brioches » ou bien « une parfaite imitation d'un sein de femme » dans un fromage. Ensuite, l'ensemble des traits semblables à ceux de Sergine

⁵⁵ « Sigismond a cessé de distinguer clairement les silhouettes, mais il a l'impression que c'est par paires, toujours, qu'ils se présentent, et le chiffre deux se forme à chaque rencontre, ainsi que sur un écran où lui serait montré le reflet du couple aboli », LM, p. 35.

⁵⁶ LM, p. 74.

⁵⁷ « Sergine, un œillet sous les narines », LM, p. 58.

⁵⁸ Sigismond se pose la question « Toute femme qu'il considère fera-t-elle surgir devant lui la sempiternelle image ? », LM, p. 76.

« cheveux courts et quasiment crépus, grands, sombres yeux, petit nez, lèvres minces entr'ouvertes sur de menues dents »⁵⁹ l'oblige à lutter contre « le désir de mettre les mains sur ces hanches bondissantes, encore plus garçonnières que celle de Sergine »⁶⁰. Sigismond par moment découvre en lui le côté violent de son érotisme. Dans tous les épisodes mentionnés, il y a un instant où les deux personnages se touchent légèrement et se regardent.

IV.2.5 La fantaisie nommée Juanita

La culmination de cette fantaisie se trouve dans le corps de la jeune prostituée nommée Juanita. Le rapport que Sigismond établit avec la jeune courtisane suit ce que nous avons appelé « la stratégie de la rencontre »⁶¹, typique des romans précédents de Pieyre de Mandiargues. L'auteur se plaît à faire coïncider, comme dans un jeu, le hasard et la préméditation. La stratégie adoptée

concerne non seulement le personnage, mais également le lieu et le temps. Ainsi, la rencontre devient l'élément essentiel dans la structure du texte. L'auteur invite ses lecteurs à découvrir des allusions symboliques, géographiques et intertextuelles. En outre, Mandiargues propose une rencontre avec d'autres textes écrits par des auteurs qu'il apprécie et avec ses thèmes préférés : le rêve, le sexe et la mort⁶².

C'est également le cas des rencontres avec Juanita. Le temps de rendez-vous change ainsi que des détails du décor de la chambre 20 au premier étage d'une pension⁶³. Ce qui est important est la reprise de la rencontre, une deuxième et une troisième fois, pour mettre en évidence le désespoir de Sigismond face à l'acte sexuel mais, en même temps, la force d'attraction de l'érotisme. Dans ce sens, les rencontres avec Juanita sont, en réalité, les rencontres de Sigismond avec lui-même, comme c'était le cas dans *Marbre*. Cependant, le problème posé dans *La Marge* est différent. Quelle est donc l'attrait de Juanita ? La diminution, comme le diminutif, est une marque d'intérêt « un petit bar » et « une silhouette enfantine ». Disons que le décor du bar Pigalle laisse beaucoup à désirer avec ses chansons

⁵⁹ LM, p. 78.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Cf. Kacper Nowacki, « La stratégie de la rencontre dans la prose d'André Pieyre de Mandiargues : *Marbre ou Les Mystères d'Italie* et *Le Lis de mer* », *La Rencontre*, éd. Carine Capone, Juliette Lormier et Julie Zamorano, Roman 20-50, « Actes », 2014, p. 73-86.

⁶² *Ibid.*, p. 74.

⁶³ Aujourd'hui, à cet endroit, il y a une place André Pieyre de Mandiargues.

andalouses débitées depuis un électrophone⁶⁴. Sigismond néglige ce détail et admire la figure illuminée par une forte lumière⁶⁵. La description détaillée est la seule qui suive l'ordre renversé des parties du corps et procède de bas en haut. Ce caprice du narrateur souligne également son authenticité, à la manière d'une description photographique. Ainsi :

Sur le gris lino qui couvre le sol, elle débute par des chaussons de souple basane beige, tels qu'au gymnase, sous le nom de kroumirs, portent les lycéennes ; elle se prolonge par des bas de coton (semble-t-il) noirs et lustrés, par une courte jupe à raie verticales, tabac et prune, par un léger tricot framboise (moulant le torse et les avant-bras, échancré sur la gorge), au-dessus duquel le cou mince élève un petit visage que l'on serait tenté de dire « arabo-mexicain », à cause du menton bien dessiné, des pommettes saillantes, de la bouches aux lèvres un peu renflées, du nez fin, busqué un peu, des grands yeux à la prunelle d'un brun pailleté qui brille sous l'arc épais des sourcils, du front noyé sous la vague d'une chevelure très brune, coupée court, bouclée au fer quoique de nature ostensiblement frisée⁶⁶.

La longueur de la phrase, typique de Pieyre de Mandiargues, nous laisse imaginer une palette de couleurs (presque tout est une variante de marron, brun, tabac, beige) qui contraste avec le gris du sol. Bien que l'ordre reste inusuel, les éléments typiques pour la description du corps féminin, depuis Pétrarque, sont énumérés et modernisés par le vêtement propre aux prostituées (tricot moulant, jupe courte, bas lustrés). Dans sa présentation, il n'y a que des éléments typiquement séducteurs : les cheveux et les yeux accompagnés de verbes (brille, coupée, bouclée, frisée) qui augmentent la vivacité de ces éléments dans l'ensemble statique. Ainsi regardée par Sigismond, Juanita s'approche de lui, se frotte contre lui en pensant qu'il est américain. Elle accepte une cigarette qu'il lui offre et elle porte le doigt à ses lèvres⁶⁷. Ce trait exotique « arabo-mexicain » contraste avec la coiffure moderne (cheveux coupés courts), les chaussures sans

⁶⁴ La chanson est la version modernisée du chant qui précède un point important du récit. C'est le trait caractéristique que Mandiargues utilise dans ses nouvelles. Cf. Kacper Nowacki « Le style de Mandiargues d'après un choix de nouvelles », thèse de maîtrise, Université de Lodz, 2010. Le chant peut être également une allusion à la tragédie grecque dans laquelle le chœur commente l'action ou anticipe une péripétie. La chanson d'électrophone résonne avant la scène d'adieu avec Juanita qui commence la fin du roman (LM, p. 232). Le rôle de la chanson a été mis en évidence dans l'adaptation cinématographique de Walerian Borowczyk *La Marge* (1976). .

⁶⁵ Nous avons insisté sur l'importance de l'exposition et de la lumière forte dans le chapitre précédent.

⁶⁶ LM, p. 81.

⁶⁷ Cette position est une figure typique d'un type d'imaginaire de l'érotisme colonial, dans lequel les photographies des filles à seins nus, une cigarette à la main étaient très répandues.

talon qui font penser à la mode de Twiggy⁶⁸. Elle est en conséquence un personnage hybride assez difficile à imaginer et plutôt insolite. Cependant, l'ensemble de ces traits plaît à Sigismond qui décide de payer deux cents pèsètes pour le service sexuel. Même si c'est lui qui paye, il suit docilement la prostituée comme si elle était sa copine, il l'accompagne à l'arrêt de tram, lui embrasse la main et l'invite à manger. Juanita pense seulement à gagner plus d'argent et à profiter de la situation.

Sa chambre est dans un style plutôt kitch et Sigismond a des doutes quant à la propreté des draps. Tout cela ôte à la scène sa charge érotique. Il semble que Sigismond soit surtout venu pour chercher la paix et imaginer la soumission de Juanita (il la compare à plusieurs reprises à un petit âne, à un animal ou à une victime de viol). Bien qu'il cherche la paix dans l'oubli de sa femme, les seins nus de la fille lui font penser immédiatement à ceux de Sergine :

Tendrement Sigismond regarde la fille qu'il a découverte. À ce singulier sentiment de reconnaissance qu'il éprouve, il doit y avoir un profond motif, et il se demande à quelle image enfouie dans sa mémoire correspondent les jeunes seins qui sont devant ses yeux⁶⁹.

Sigismond cherche désespérément à remplacer Sergine par son avatar corporel, Juanita⁷⁰. Le contact et l'orgasme lui ramène la paix. Le corps lui procure la paix de l'esprit :

Sa pensée, qui va sans contrôle, échafaude une échelle à saumons, par où de brillants grands poissons franchissent un écumeux barrage. Mille gouttelettes, que le plaisir diapre, déploient un arc-en-ciel ; qui retombe⁷¹.

La métaphore de l'éjaculation renvoie à la paix symbolisée par des couleurs de l'arc-en-ciel. La scène est froide et mécanique dans sa description (« contact pris ») comme s'il s'agissait d'un automate (effectivement Sigismond fait allusion à « une poupée de bonne fabrique »). Sigismond n'est pas sûr de ce qu'il fait. Tout le monde l'insulte *marica* (l'homosexuel en espagnol) et Sigismond croit qu'il ne fait que participer au commerce que la prostitution offre. Au lieu de vendre des

⁶⁸ Lesley Lawson née en 1949 était dans les années 1960 une des mannequines les plus reconnues de son époque. Son style adolescent et androgyne a changé la mode de cette époque.

⁶⁹ LM, p. 85.

⁷⁰ Cette scène fait penser au film de l'ami de Pieyre de Mandiargues, Walerian Borowczyk, *Goto, île d'amour* dans lequel, un des personnages amoureux de la reine, vole sa robe et, pour assouvir sa faim sexuelle, va à la maison close où il oblige une prostituée à porter le vêtement volé. De cette façon, il s' imagine faire l'amour avec la reine.

⁷¹ LM, p. 86.

liqueurs (comme il est censé le faire pour remplacer son cousin) il dépense son argent dans la débauche. Selon la logique que le narrateur propose « Parmi les putains, les hommes se font putains plus qu'elles », Sigismond décide de « se prostituer » avec Juanita.

Tout le dimanche il ne pense qu'à rentrer chez elle et à « se joindre » à elle encore une fois. Cette fois-ci, la prostituée nue lui fait penser à la *Maja desnuda* du tableau de Goya. Son imagination chosifie Juanita. C'est pourquoi, pour se détendre un peu, il lui propose le jeu bizarre de lui toucher le corps nu avec deux œufs durs qu'il a acheté auparavant. Cet épisode ne serait pas compréhensible si le narrateur ne décrivait pas un jeu d'enfants auquel le petit Sigismond s'adonnait dans son enfance avec sa cousine Rosie :

Après avoir sous les vêtements passé sur leurs parties secrètes, ou avoir introduit dedans, de grosses dragées blanches [...] les deux enfants les échangeaient sous l'arbre et les suçaient longuement, en se regardant comme des époux pendant la remise des anneaux⁷².

Contre deux cents pesètes de plus Juanita participe passivement à cette fantaisie érotique. Toute la scène a plutôt une ambiance de dégoût, inspiré des récits de Georges Bataille :

[...] il baise les yeux sombrement fardés de la fille et [...] il lèche ses paupières enduites d'une crème à l'âcre goût, tandis qu'il baise son petit nez et lèche ses narines. Il reste longtemps en elle, songeant que là-bas, dans le jardin du mas, il y avait aussi un hêtre pourpre, sous les ramures couleur de vieux sang duquel il n'avait jamais pu entraîner Rosie, qui lui voyait une ombre rouge été avait peur⁷³.

Cette fois-ci, les souvenirs ont pris l'avantage sur le côté charnel. Le narrateur met en doute l'orgasme éventuel « S'est-il répandu dans l'ombre rouge ? ».

Le manque de virilité, sorte de castration symbolique est souligné par le repas typique catalan (les animelles de taureau) qu'il mange avec Juanita (qui a déjà mangé les œufs après avoir joué). Sigismond devient de moins en moins viril, il a même visité un cabaret pour les homosexuels. Le penchant réfréné de son père Gédéon, s'accroît de plus en plus quand Sigismond revient pour la troisième et la dernière fois à la chambre de Juanita. Au lieu de chercher la paix comme la première fois, Sigismond est obsédé par les souvenirs de son père pédéraste

⁷² LM, p. 180.

⁷³ LM, p. 181.

« latiniste fou, qui aurait voulu être pasteur, qui était incliné vers les jeunes garçons »⁷⁴. Même l'ornement à fleurs cousu sur le couvre-lit ou des comédons sur la peau du nez lui font penser immédiatement à Sergine. Il pense à la première fois où il a fait l'amour avec sa future épouse. Tout cela rend de cette scène, supposée érotique, le triste tableau d'homme impuissant et solitaire. Il doit même payer plus Juanita pour « qu'elle se démène beaucoup et feigne, en récompense, de sentir un plaisir extrême. Mais il ne se dégage pas d'elle aussitôt qu'elle s'est apaisée »⁷⁵. Sigismond finalement remplace le rôle de la prostituée et au lieu de prendre plaisir, c'est lui-même qui donne du plaisir à la prostituée.

Les rencontres avec Juanita, leurs rapports sexuels non protégés⁷⁶, mécaniquement froids et entrelacés par des souvenirs conduisent Sigismond à reconnaître que sa formule « caresser est plus merveilleux que se souvenir » n'est pas possible à long terme et que les sentiments refoulés dans l'inconscient reviennent avec une force double dans la réalité. Le rêve érotique restant toujours celui de Sergine, Sigismond ne peut le satisfaire avec un corps « loué ». Son insatisfaction sexuelle le trouble d'autant plus qu'il a peur de l'homosexualité de son père décédé, qu'il considère comme repoussant. L'ensemble des trois rencontres avec Juanita est beaucoup moins érotiques que les apparitions singulières des filles qui ressemblent à Sergine dans la rue ou dans l'hôtel. De même, le rêve de provenance arabo-mexicaine se dissout quand il apprend que Juanita est espagnole de Medinaceli. Déjà, la couleur dominante des vêtements et des yeux de Juanita (le brun) annonçait l'échec érotique. Essayons d'analyser comment les couleurs soulignent le contenu érotique du roman.

IV.3 Couleurs érotiques

Dans *La Marge*, Mandiargues met en évidence la victoire chromatique du bleu (la couleur noble) et du vert (la couleur de la jeunesse et de Vénus) l'emportant sur le jaune (le plus ignoble), l'orange (le mélange du rouge et du jaune de drapeau national) et le marron. Le noir est la couleur érotique par

⁷⁴ LM, p. 228.

⁷⁵ LM, p. 229.

⁷⁶ Sigismond ne se protège probablement pas pour imaginer qu'il fait l'amour avec sa femme.

excellence⁷⁷. Surtout en ce qui concerne les cheveux et les yeux. Le bleu, couleur dominante, est une allusion à l'élément préféré de Mandiargues, l'eau, qui a souvent des connotations sexuelles pour lui⁷⁸. L'effet chromatique est important. Le bleu est omniprésent dans le roman. Le fait le plus évident est la bouteille d'anis que Sigismond achète comme un symbole phallique sous lequel la lettre de Féline doit attendre avant d'être lue⁷⁹. Ce simple objet peut être une allusion au tableau de Pablo Picasso.

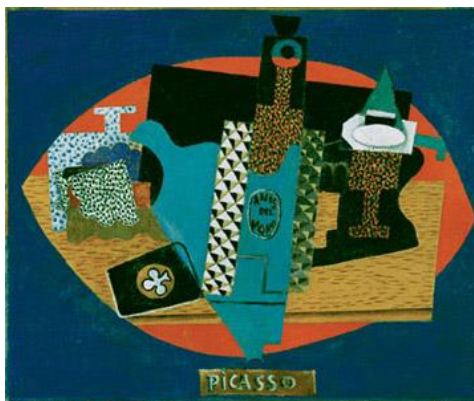


Fig. 18 Pablo Picasso, *La Botella de anís del Mono, copa y naipe*, 1915, Detroit Institute of Arts

L'anis bleu ou bleu-vert est une métaphore de l'ambiance érotique du quartier de prostitution. Sigismond sent un parfum d'anis dans la rue et devant la pension de Juanita⁸⁰. L'alcool contenu dans la bouteille fait référence à l'ivresse à laquelle s'adonne Sigismond⁸¹. La couleur primaire (à côté du rouge et du jaune du drapeau espagnol) peut renvoyer à la période bleu de la peinture de Picasso⁸² car la mélancolie et le sentiment de la mort hantent les pensées de Sigismond qui « est

⁷⁷ Cf. René Garguilo, « La thématique des formes et des couleurs dans les contes et les nouvelles d'André Pieyre de Mandiargues », *op. cit.*, p. 95-103.

⁷⁸ Dans le roman, la métaphore de la forme sphérique (« la bulle ») pourrait signifier la position centrale de Sigismond, tandis que la synchronisation des deux pouvoirs (Soleil (son père) et Lune (son épouse) dans une syzygie (une allusion à son prénom) provoque une marée. C'est pourquoi, Sigismond dans sa prière finale fait allusion à « la vie verte » qui « refoule le cours merdeux de la mort ». Il s'agit d'une sorte de déluge purificateur.

⁷⁹ Dans un livre de magie espagnole « El libro de San Cipriano », le bleu est la couleur de Jupiter qui sert à rassurer une personne angoissée par les problèmes. De même le fait de mettre une lettre sous la bouteille ressemble à un rite magique. Sigismond traite la bouteille comme un talisman, il la touche chaque fois qu'il rentre dans sa chambre.

⁸⁰ LM, p. 83, 235.

⁸¹ Peut-être Pieyre de Mandiargues voulait-il retrouver l'ambiance de l'un de ses romans préférés, *Sous le volcan* de Malcolm Lowry où la bouteille d'anis *del mono* apparaît.

⁸² Les tableaux peints à Paris avaient pour thème l'Espagne. Picasso a commencé à peindre ce cycle après la mort suicidaire de son ami Carlos Casagemas.

dans le bleu »⁸³. La couleur bleue est omniprésente dès les premières pages du roman⁸⁴, bleue est la voiture de Sigismond, comme les éléments du décor des bars, les vêtements des marins ou les personnages des cabarets, les tableaux de la peinture primitive. Mais surtout le bleu du ciel est souligné⁸⁵. Ce dernier rappel, au lieu d'un simple référant au beau temps de Barcelone, est également une allusion à un livre intitulé ainsi, écrit par Georges Bataille.

IV.3.1 Le bleu du ciel ?

Dans un entretien avec Aliette Armel, Mandiargues reconnaît l'influence de l'œuvre de Georges Bataille sur la part érotique de ses livres⁸⁶. Il a même dévoilé l'origine du placement de l'action de *La Marge* en Espagne. Il se souvient que Bataille et André Masson séjournèrent, dans les années 1930, près de Tossa de Mar et à Montserrat en Catalogne et investiguaient le thème de la mort dans les revues artistiques. En l'honneur de ces présences, Mandiargues a décidé de choisir le même endroit pour son roman. La ressemblance avec l'écriture de Bataille a été remarquée par Ana Gonzales Salvador par rapport à l'usage de certains motifs « L'œil, l'œuf, la tauromachie » et, si elle insinue une référence possible au roman de Bataille *Le Bleu de ciel*, ce n'est que dans le contexte du lieu (Barcelone) et dans le contexte politique (la guerre civile)⁸⁷. Nous voudrions beaucoup plus humblement essayer de montrer que l'intertextualité entre ces deux textes va au-delà d'un simple rappel de couleur.

Commençons par quelques généralités. Bien que rédigé en 1935, *Le Bleu du ciel* n'a été publié qu'en 1957. Le roman en question se divise en deux parties, dont un chapitre de la deuxième s'intitule « Le bleu du ciel ». C'est l'histoire d'un certain Troppmann qui doit passer quelques jours à Barcelone au début de la guerre civile. Déjà, trois éléments se ressemblent dans les deux romans : le protagoniste masculin (un riche français en Catalogne), le lieu d'action, Barcelone

⁸³ Mandiargues lui-même voit une ressemblance avec un autre peintre espagnol Juan Miró : « Ces bleus, aussi catalans que l'anis des tavernes du barrio des putes à Barcelone, ces tapageurs bleus de Miró », André Pieyre de Mandiargues, *Ultime belvédère*, Montpellier, Fata Morgana, 2003, p. 77.

⁸⁴ LM, p. 8, 17, 20, 39, 42, 43, 52, 75, 94, 106, 107, 112, 115, 124, 131, 138, 152, 171, 180, 206, 212, 222.

⁸⁵ LM, p. 28, 36, 141, 157, 188,

⁸⁶ Cf. Aliette Armel, « Les Multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues », *Magazine Littéraire*, n° 257, septembre 1988, p. 98-104.

⁸⁷ Ana Gonzales Salvador, « Topographie baroque d'un décentrement *La Marge* de Pieyre de Mandiargues », *Lendemains*, n° 91-92, 1998, p. 44-52.

et la période liée au contexte de la guerre civile. En lisant, nous découvrons que, comme dans *La Marge*, l'action commence avec le réveil du protagoniste dans son lit, dans une chambre d'hôtel. Troppmann déjeune dans un petit restaurant au Paralelo (comme Sigismond à la Casa Leopoldo), il traîne dans les bas quartiers et visite deux cabarets où il voit des acteurs ou des chanteurs bizarres « J'entre dans le *barrio chino*. Je n'étais pas en quête de fille, mais *le barrio chino* était le seul moyen de tuer le temps, la nuit, pendant trois heures »⁸⁸. Dans la première boîte, il observe plusieurs personnages, entre autres une paysanne, ce qui ressemble à l'ambiance du Teatro Molino visité par Sigismond⁸⁹. De plus, le commentaire que fait Troppmann sur sa présence au cabaret⁹⁰ peut s'accorder à la situation de Sigismond qui voit passer un « artiste » après l'autre pour laisser couler le temps trivial. La deuxième boîte provoque plutôt l'ennui comme la Bodega Apolo dans *La Marge*⁹¹. Il y a également le motif de la lettre dont Troppmann ne lit que quelques lignes pour ensuite, après avoir reconnu l'écriture de son amante, ne pas l'ouvrir complètement. De même, quelques simples activités par exemple un petit tour en voiture pour tuer le temps (comme Sigismond au musée), le parcours par des rues, la Rambla, la plaça Catalunya, la chaleur de Barcelone, l'horaire précis (cinq heures) se ressemblent dans les deux romans. La situation sentimentale de Troppmann est beaucoup plus compliquée, il attend un télégramme de son amante Dirty. Ce qui est plus frappant est la ressemblance d'un certain rituel que Troppmann et Sigismond partagent. Ils achètent des cigarettes, quand ils boivent du café, ils se brûlent les lèvres⁹² et ils font ses ablutions d'une manière très semblable :

J'avalais un verre d'eau pris au lavabo : l'eau était tiède. Je retirai mon veston et ma chemise. Je vis mon torse nu dans la glace. [...] Je me lavai les dents. Je me frottai le

⁸⁸ Georges Bataille, *Le Bleu du ciel* [Pauvert, 1957], Paris, 10/18, n° 465, 1970, p. 137. Le roman date de 1935.

⁸⁹ LM, p. 103-113.

⁹⁰ « J'avais besoin de ne plus m'occuper de moi, du moins pour l'instant, j'avais besoins de m'occuper des autres, et de savoir que chacun, sous son propre crâne, était en vie. Je restai sans parler, peut-être, à observer tous mes semblables dans la salle ». Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*, *op. cit.*, p. 138.

⁹¹ LM, p. 170-175

⁹² Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*, *op. cit.*, p. 128. « J'entrai dans un bar très éclairé où j'avalai rapidement une tasse de café : il était trop chaud, je me brûlai la bouche ». LM, p. 154 : « Il demande un café [...] la noire quintessence qui brûle les lèvres au contact de la faïence épaisse [...] ».

corps avec une serviette mouillée. [...] Je passai une chemise, un veston, je me chaussai le plus vite possible, et je descendis dans la rue⁹³.

[...] il s'est débarrassé de son veston, qui sur le lit va tomber, suivi bientôt de la chemisette (que Sergine appela toujours polo). Torse nu, devant la glace, il a fait l'eau chaude et au blaireau un masque de mousse sur son visage [...] après s'être lavé les dents. Sur la poitrine, aux aisselles, il se frotte avec un coin de serviette mouillée d'eau chaude [...] il remet sa chemisette ; il ouvre son pantalon pour la faire rentrer dedans, il le referme ; il noue la cravate noire ; il remet son veston [...] tourné le bouton de la porte, il sort⁹⁴.

Ou bien

J'avais un souci immédiat : avaler ce qui mettrait fin à mon écœurement physique, ensuite me raser, me laver et me peigner [...] Je rentrai me laver les dents le plus vite possible⁹⁵.

Ressorti, Sigismond retourne au lavabo ; il se lave les dents, se rase ; il se peigne⁹⁶.

La similitude de ces deux passages est assez évidente. Les deux personnages se trouvent dans la même position et répètent exactement les mêmes gestes. Nous pouvons imaginer que Mandiargues a lu *Le Bleu du ciel* mais qu'il a également mémorisé (ou bien souligné) quelques motifs qui lui ont plu particulièrement. C'est le cas du rite du lavage, comme une action quotidienne qui fait oublier la souillure mentale chez les deux personnages. L'ambiance étouffante de Barcelone et la solitude que les hommes veulent tuer en se plongeant dans la trivialité de la vie nocturne semblent être d'autres traits communs. De même, la place de l'érotisme et un goût pour un certain type de métaphore confirme le rapprochement de ses deux romans. Le narrateur de *La Marge* en parlant des rues du quartier réservé dit que là, « le sexe de la femme est présent partout, mais comme un piège armé sinon comme un tombeau ouvert »⁹⁷, ce qui semble être une paraphrase de Troppmann qui décrit la scène érotique avec son amante Dirty en disant que « la terre, sous ce corps, était ouverte comme tombe, son ventre nu s'ouvrit à moi comme une tombe fraîche »⁹⁸. Les nombreux motifs communs aux deux romans ainsi que le lieu d'action et le personnage principal similaire font penser à une sorte de réécriture du texte Bataille. Cependant, il ne faut pas oublier

⁹³ Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*, op. cit., p. 125-127.

⁹⁴ LM, p. 155-157.

⁹⁵ Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*, op. cit., p. 144-145.

⁹⁶ LM, p. 191.

⁹⁷ LM, p. 97.

⁹⁸ Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*, op. cit., p. 175.

les différences du point de vue de la narration, à la première personne chez Bataille et à la troisième personne chez Mandiargues, ainsi que la différence d'intrigue (chez Bataille, il n'y a pas de rencontres avec des prostituées). Quoiqu'il en soit, les deux textes s'entrelacent notamment par l'attention portée à la représentation du corps physique du personnage masculin. L'effet de miroir présent dans deux romans nous mène à un procédé important concernant la lecture de l'érotisme.

IV.4 L'érotisme comme miroir de soi-même

Mandiargues reprend dans son roman le procédé narratif selon lequel s'opère une distorsion entre l'écoulement du temps et le parcours de l'espace. Cette distorsion concerne également un des motifs-clé du roman : l'image dans le miroir. Sigismond, narcissique, regarde souvent son reflet. Les réapparitions des personnages féminins dans le miroir montrent le processus de remplacement d'un souvenir par l'autre. Dans la chambre d'hôtel, Sigismond se rappelle :

les étranges façons que Sergine a de jouer avec le miroir de sa table à coiffer, quand elle le fait pivoter lentement sur l'axe horizontal pour se voir réfléchi en un raccourci de plus en plus étroit, jusqu'à ce que son image soit totalement abolie. Il lui semble revoir le visage de son épouse effilé comme une lame peu avant la disparition, entendre encore un rire qui ne se put jamais qualifier que de cristallin⁹⁹.

L'axe horizontal (symboliquement féminin) de ce souvenir revient à Sigismond au moment où il s' imagine entendre un cri de la rue qui veut dire selon lui « parabole ». La forme d'une ellipse (deux paraboles) est en même temps la forme courbe de la psyché, le monde des souvenirs est parallèle. La deuxième image est celle de Féline que Sigismond voit dans la bouteille d'anis et celle de Sergine dans le miroir de sa chambre avant de sortir la nuit¹⁰⁰. La troisième image apparaît après la première nuit dans le barrio chino. Sigismond « s'est vu dans le miroir de la toilette, et le corps de Juanita aussi a pris à côté du sien une forme imaginaire, demeurant là jusqu'à ce qu'il se soit détourné »¹⁰¹. Finalement la quatrième

⁹⁹ LM, p. 14.

¹⁰⁰ LM, p. 54.

¹⁰¹ LM, p. 116.

image, à la rencontre finale avec Juanita, Sigismond « en baisant » se contemple. Il est « dans le miroir comme s'il était seul »¹⁰². Finalement Sigismond comprend sa solitude. De même que ces quatre images, les énigmes du roman concernent l'attente. À chaque partie nous pouvons formuler des questions : la première, est-ce qu'il recevra une lettre ? La deuxième : que fera-t-il dans le quartier sordide ? La troisième : reverra-t-il Juanita ? La quatrième : lira-t-il la lettre encore une fois ?

Le roman dans sa totalité se base sur une répétition de la lecture. Contrairement à ce que l'on peut penser après une lecture superficielle, Sigismond n'est pas surpris par la deuxième lecture car il s'est imaginé le reste. À quoi a servi la relecture de la lettre ? La deuxième rencontre dans des conditions différentes est une technique typique des fictions de Mandiargues. Comme dans la définition proposée par l'écrivain, elle permet d'introduire le contenu érotique dans une histoire, plusieurs instants de l'érotisme. Comme dans *Vera* de Villiers d'Isle-Adam le mari qui ne veut pas accepter la mort de sa femme et veut maintenir l'état des choses. Barcelone devient par moment le miroir du voyage que Sigismond a effectué avec sa femme à Rome. Sigismond est le seul pont entre la réalité cruelle et le rêve érotique.

IV.4.1 Un pont avec la réalité : Sigismond efféminé, dévirilisé

Le nom de famille de Sigismond Pons est évocatoire dans plusieurs contextes¹⁰³. D'abord, il l'est par le sens érotique que, pour Mandiargues, possède l'image du pont (*pons* en latin). L'histoire fait balancer le protagoniste entre l'érotisme blanc, l'amour pour sa femme et l'érotisme noir de la décharge sexuelle avec Juanita, entre les jeux érotiques de sa jeunesse avec une anglaise Rosie et ses jeux avec Juanita qui mange des œufs. Juanita devient ainsi un pont avec l'image de sa femme. Son père (la métamorphose de la statue) serait un pont avec l'homosexualité réfrénée tandis que son cousin le serait vers son penchant libidineux. De même, son prénom a fait l'objet de plusieurs hypothèses, d'après

¹⁰² LM, p. 229.

¹⁰³ Cf. Iwona Tokarska-Castant, « Sigismond, le cousin de Pons : figures d'une anamorphose balzacienne dans *La Marge* », *Roman 20-50, op. cit.*, p. 183-194.

Alexandre Castant, ci-gît-monde¹⁰⁴ ou bien Sigismundo de Calderón de la Barca. On peut penser également à un lien possible avec l'action principale du roman, celle d'un sigillé posé sur son monde pour trois jours afin de s'oublier dans l'érotisme. La métaphore de la bulle (le sceau étymologiquement) et la bouteille posée sur la lettre en tant qu'un sceau peuvent confirmer cette hypothèse.

Tout au long du roman, le lecteur peut avoir l'impression que la voix du narrateur devient au fur et à mesure celle de Sigismond tandis que ce dernier ressemble de plus en plus à sa femme. Si l'on compare les petites digressions expliquant le caractère de Sergine avec les choix de Sigismond, l'on s'aperçoit qu'ils sont en de nombreux points identiques. Il s'opère une sorte d'imposition de la forme féminine sur lui¹⁰⁵. Une des scènes qui évoque cette métamorphose est celle où Sigismond parle de son anniversaire qui s'approche. Ce rappel lui fait penser que :

Sans qu'il l'ait fait exprès, il a mimé une petite scène dont son épouse est coutumière, la gorge nue, devant le miroir de la table à coiffer rococo où quotidiennement elle s'inspecte, avec une sollicitude et une sévérité qui l'amène assez souvent à mentionner son âge¹⁰⁶.

Ainsi, devient-il en quelque sorte conditionné par sa femme. En même temps, le lecteur a l'impression que c'est bien Sergine et non Sigismond qui devient le personnage principal du roman. Contrairement à Sigismond, nous connaissons son apparence physique, ses habitudes, ses goûts, ses attitudes ou ses études. Sigismond découvre aussi que le personnage de Gédéon Pons s'impose à sa personnalité (la façon même de mener la narration avec les inversions¹⁰⁷ font penser au latin). Son père homosexuel contribue à sa dévirilisation. Son apparence physique lui fait penser à son père :

¹⁰⁴ Alexandre Castant, *Esthétique de l'image : Fictions d'André Pieyre de Mandiargues*, op. cit., p. 158.

¹⁰⁵ Walerian Borowczyk en adaptant *La Marge* au cinéma en 1976 a bien compris la nature sexuelle ambiguë de Sigismond, il a conféré son rôle à Joe Dallesandro, le sex-symbole gay de l'époque, admiré particulièrement par Andy Warhol.

¹⁰⁶ LM, p. 12-13.

¹⁰⁷ Mandiargues renverse l'ordre des mots fixe dans la langue française et propose « prédicat-sujet » ou bien « rhème-thème ». Très souvent le verbe à la forme personnelle est placée à la fin de la phrase (« Las il est ») et devient accentué. Le rythme déséquilibré s'accorde avec le déséquilibre du personnage principal. Ainsi, à travers le style, l'écrivain obtient un effet de forme. La question des inversions dans *La Marge* mérite sans doute une étude à part mais, par rapport à l'érotisme, elle n'a qu'une fonction secondaire.

Quoique j'aie l'air châtain, se dit Sigismond, en réalité je suis roux comme était mon père. J'ai des yeux gris rosé, d'homme roux. La peau de mon visage, qui rougit ou se tache sans brunir, la peau de mon torse, tout blanc, sont des attributs de rousseur¹⁰⁸.

Il n'accepte pas son corps et c'est pourquoi il prête beaucoup d'attention à l'hygiène. Il entre dans une forme intermédiaire. Il est conditionné par le comportement des autres¹⁰⁹.

De plus, Sigismond est un personnage fortement contradictoire. Il se réveille, on ne sait pas s'il a dormi et de quoi il a rêvé. Il aime sa femme mais veut partir et la tromper avec des prostituées. Il déteste son cousin mais le remercie de sa proposition. Il est parti mais n'est pas sûr, il a des remords. Il programme de rester trois jours à Barcelone mais il peut rentrer tout de suite à Montpellier s'il reçoit une lettre. Il achète des préservatifs et de la poudre insecticide mais ne les utilise pas. Il est curieux de savoir s'il y a une lettre pour lui, mais au lieu de prendre un chemin direct, il en prend un compliqué. Il dit être amoureux de sa femme, mais il regarde d'autres femmes. Il lit la lettre, mais pas en intégralité. Il sait ce qu'il a lu, mais il referme la lettre. Nous pourrions continuer la liste de ces actions, le résultat est toujours le même. Son incertitude est le trait caractéristique de tout le roman. L'érotisme féminin, joint à des fascinations homosexuelles, la soumission contrastée avec l'impuissance, le fantasme érotique détruit par l'horreur de la réalité transforment tragiquement le slogan « Caresser est plus merveilleux que se souvenir » en « caresser n'est pas possible sans se souvenir ». Dans la réalité, il n'y a rien de gratuit, il faut payer. Sigismond paie le prix le plus élevé.

L'espace ne joue pas un rôle aussi important que le temps dans la construction de l'érotisme dans *La Marge*. Mandiargues entame la topographie érotique qu'il a développée dans ses romans précédents, où l'Italie joue un rôle primordial. L'italianisation de l'espace égale son érotisation tandis que l'espace espagnol est lié à la mort. Le jeu des références, les divisions d'espaces, les couleurs sont importants pour comprendre comment Sigismond essaie de remplacer sa femme disparue avec de nouveaux fantasmes érotiques. Les rencontres avec Juanita sont froides et mécaniques et soulignent le malaise d'un

¹⁰⁸ LM, p. 12.

¹⁰⁹ Il ressemble à Leonard Zelig du film de Woody Allen *Zelig*.

désir non assouvi. L'ambiance du rêve et de la souffrance que Mandiargues partage avec le roman *Le Bleu du ciel* de Bataille, confirment les affinités de ces deux types d'érotisme. En abordant les différents avatars féminins de Sergine, Sigismond perd sa virilité et efface sa masculinité. La quête du rêve sur le port méditerranéen, changée en cauchemar, le conduit à découvrir la complexité de son érotisme personnel.

QUATRIÈME PARTIE

LA PORNOGRAPHIE DE

WITOLD GOMBROWICZ

Pour lire *La Pornographie*, il faut suivre le rythme proposé par la composition et par la décomposition qui s'alternent. L'auteur rédige son roman dans des conditions d'incertitude ; il remanie le texte, change les titres, vérifie les traductions. Les éditeurs à leur tour veulent également corrompre le contenu en modifiant l'image de couverture. Le traducteur veut lui aussi laisser une trace visible dans la langue. Quel en est le résultat ? Dans cette partie nous voudrions suivre les bouleversements du roman dans le double jeu de l'espace et du personnage pris dans le tourbillon de l'érotisme.

I Avant la lecture

I.1 Avant la publication

I.1.1 Les éditions polonaises

Il n'est pas difficile de percevoir la continuité des thèmes chez un écrivain qui s'obstine à la mettre en évidence dès qu'une occasion s'y prête. Pour ne pas tomber dans un piège interprétatif posé par l'auteur, le lecteur peut par exemple ignorer la couverture, la préface, l'introduction, la note biographique, la quatrième de couverture, la liste des ouvrages publiés, etc. Cependant, ce n'est pas la démarche la plus fréquemment choisie par un lecteur assidu de Gombrowicz et le texte narratif ne constitue qu'une partie de l'ensemble. C'est pour mettre en évidence ce caractère unique de la publication que nous voudrions commencer notre étude de *La Pornographie* par des particularités qui côtoient le texte et à partir desquelles nous pouvons examiner jusqu'à quel point l'érotisme a déterminé leur forme ou bien dans quelle mesure leur réception a été guidée.

De même que pour *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues, nous commencerons par retracer l'histoire des publications. *La Pornographie* n'est ni le début ni le chant du cygne de Witold Gombrowicz. Après avoir brûlé ses deux premiers romans à l'état d'ébauche¹, Gombrowicz commence à s'intéresser aux formes brèves vers 1926². Après un bref séjour à Paris et dans les Pyrénées Orientales en 1928 (Banyuls, Boulou, Vernet, Perpignan), il débute en 1933, à son retour en Pologne, avec un recueil de nouvelles intitulé *Pamiętnik z okresu*

¹ Cf. Witold Gombrowicz, *Kronos*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013. Agnieszka Stawiarska dans ses analyses de la vie érotique de l'écrivain suppose que son premier roman a été l'histoire d'une crise émotionnelle et d'une impuissance sexuelle. Cf. Agnieszka Stawiarska, *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002.

² Gombrowicz a commencé à écrire quand il avait seize ans. Il corrigeait ses textes et les retravaillait plusieurs fois. Pour plus de détails, Cf. Witold Gombrowicz, *Testament*, Warszawa, Res Publica, 1990. L'édition originale, publiée d'abord dans la revue *Kultura* à partir du n°10 de 1967 jusqu'au n° 12 de 1968 (sauf le n° 4 de 1968), est disponible en ligne : <http://www.kulturaparyska.com/historia/publikacje>.

dojrzewania (« Mémoires du temps de l'immaturation »)³. Cet ensemble de sept textes publié par la plus grande maison d'édition de l'époque⁴ constitue le premier pas dans l'explication de la vision du monde que l'auteur lui-même définissait comme « sinistre, érotico-sensuelle et franchement monstrueuse »⁵. L'admiration homosexuelle, le désir de corrompre la virginité, le meurtre, la domination ; tels sont les thèmes que le jeune écrivain exploitait dans son recueil en s'inspirant d'Edgar Allan Poe ou de Fiodor Dostoïevski. L'érotisme n'y est présent qu'en filigrane, cependant l'auteur se voit obligé d'explicitier encore une fois son contenu :

Pour ce qui concerne en particulier l'élément *sexuel*, la place qui lui est accordée résulte de l'esprit du temps qui, hélas, souligne de plus en plus l'interaction de la sphère *sexuelle* et de la sphère spirituelle : la prépondérance de la cruauté et de la répulsion, surtout, résulte à mon avis de ce que leur rôle dans la vie dépasse nos rêves les plus audacieux⁶.

« L'esprit du temps », terme propre à la littérature comparée, serait donc la raison de la présence d'éléments sexuels dans ce premier recueil. Cependant, nous ne pouvons pas nous empêcher d'avoir l'impression que c'est l'auteur lui-même qui s'inscrit dans cette nouvelle littérature polonaise. Gombrowicz, prudent, a même retiré de la première édition le conte *Na kuchennych schodach* (« Dans l'escalier de service ») dans lequel la fascination érotique pour une domestique était le motif principal⁷. Le même texte sera publié séparément en automne 1937 dans la prestigieuse revue littéraire *Skamander*⁸. La même revue publiera un an plus tard

³ La traduction française de ce titre est assez trompeuse. En réalité, il s'agit bien de mémoires de l'adolescence (*okres dojrzewania* étant un terme neutre et polyvalent qui renvoie davantage au fait de mûrir). L'immaturation est déjà une interprétation. Le titre en polonais *Pamiętnik z okresu dojrzewania* a été changé dans la deuxième édition augmentée en *Bakakai*. C'était le nom de la rue où Gombrowicz habitait pendant un temps à Buenos Aires. La deuxième édition publiée en 1957 en Pologne contient douze contes. La première édition française parue chez Denoël date de 1967.

⁴ Towarzystwo Wydawnicze Rój publiait plus de la moitié des livres parus en Pologne à l'époque (de 1924 jusqu'à la fermeture de la maison d'édition en 1940). La maison d'édition avait une collection « bon marché » de best-sellers ainsi que des collections d'auteurs connus polonais et étrangers (les prix Nobel de la littérature) qui pouvaient atteindre une trentaine de nouveautés par mois.

⁵ Witold Gombrowicz, « Explication sommaire », *Varia II*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 54.

⁶ *Ibid.*, p. 55. C'est nous qui soulignons.

⁷ Voir l'histoire d'édition du recueil : <http://www.gombrowicz.net/-Bakakai-les-douze-contes-.html>.

⁸ La revue fondée en 1920 publiait surtout de la poésie, mais également des critiques littéraires et des œuvres narratives ou dramatiques publiées en feuilleton, entre autres *Sanatorium sous le signe du sablier* de Bruno Schulz, ami de Gombrowicz. Voir l'ensemble de la collection disponible sur <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/publication?id=576>.

sa première pièce de théâtre *Iwona, księżniczka Burgunda* (« Yvonne, princesse de Bourgogne ») qu'il avait commencé à écrire vers la fin de 1933. C'est la première fois que l'écrivain introduit dans son œuvre le personnage féminin de la jeune fille.

En même temps, Gombrowicz commence à écrire des articles pour la presse et à fréquenter de plus en plus les cafés littéraires et le milieu artistique varsovien. Ses expériences de l'époque entreront dans le monde de la fiction dans *La Pornographie*. Ce qui attire notre attention est surtout le cycle d'articles concernant Gombrowicz et son ami Paweł Zdziechowski. Tous les deux, lassés par la vie culturelle des cafés littéraires de Varsovie, partent en voyage en train vers un manoir dans la campagne polonaise. L'arrivée de deux autres collègues déclenche un jeu d'intrigues entre les amis. L'histoire se termine avec une visite chez un écrivain d'origine paysanne et un scandale⁹. L'ensemble de cette histoire – le voyage à Słaboszewko¹⁰ – fait penser à la structure du roman *La Pornographie*. La ressemblance en ce qui concerne le motif du voyage, le début de la narration situé à Varsovie, l'intrigue menée par deux personnages masculins (des artistes) et la fin tragi-comique, nous laissent croire que ces textes peuvent être considérés comme une sorte d'anticipation du roman¹¹.

Une autre anticipation signalée¹² par l'auteur lui-même se trouve dans son premier roman *Ferdydurke* ; publié en 1937, il lui garantit la reconnaissance du milieu artistique polonais. L'œuvre continue en quelque sorte la thématique commencée dans le premier recueil des contes avec une forte dose d'humour et une structure propre du roman picaresque. Avant le départ pour l'Argentine, Gombrowicz publie sous le pseudonyme Zdzisław Niewieski le roman-feuilleton

⁹ Voir Witold Gombrowicz, « Une décision », « Le dégoût permanent », « Chez Monsieur Jakub », *Varia II, op. cit.*, p. 336-356.

¹⁰ Le manoir de Słaboszewko était l'un des centres non-officiels de la culture polonaise avant la Seconde Guerre mondiale. Beaucoup d'écrivains y passaient leurs vacances. <http://www.slaboszewko.byd.pl/index.php?id=105&submenu=94>. Voir également Stanisław Kaszyński, *Nieznany śladem Gombrowicza : Wizyty u Zdziechowskich*, Kraków, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, 1991.

¹¹ Il en va de même pour *Cosmos* et un texte de Gombrowicz publié en 1938 « Les Infortunes de Zakopane » qui peut être une autre anticipation. Voir la traduction française, Witold Gombrowicz, *Varia II, op. cit.*, p. 366-372.

¹² « *La Pornographie* est issue de *Ferdydurke* » dit Witold Gombrowicz, préface à l'édition française de *La Pornographie*.

*Les Envoûtés*¹³. L'anonymat confère à l'écrivain une liberté d'écriture. Au départ, c'était un pari que l'auteur avait fait avec ses amis pour les convaincre qu'il était capable d'écrire un « mauvais » roman populaire pour gagner de l'argent. C'est l'histoire d'un couple de jeunes impliqués dans un jeu digne d'un roman policier et même d'un roman fantastique. Le goût pour une écriture rapide, simplifiée, des épisodes courts, des personnages jeunes en couple, les voyages de la ville à la province, constituent les éléments auxquels Gombrowicz aura recours pour la rédaction de ses romans à venir. D'ailleurs, l'écriture d'un « bon roman pour les masses » constituait un défi intellectuel auquel l'écrivain polonais ne pouvait pas renoncer. C'était peut-être le même type de défi qu'affrontait Mandiargues quand il écrivait *l'Anglais décrit dans le château fermé*. De toutes façons, ce n'était que la dernière édition polonaise de Gombrowicz avant son départ pour l'Argentine.

I.1.2 Les éditions argentines et parisiennes

L'Argentine et la langue espagnole ont donné une deuxième vie à l'œuvre de Witold Gombrowicz¹⁴. La réalité de la guerre a effacé l'image que l'écrivain pouvait avoir de la Pologne. Le régime staliniste interdit la publication de ses œuvres en Pologne jusqu'en 1957. Il lui faudra déplacer son intérêt sur un terrain nouveau et une réalité culturelle différente. Il apprend l'espagnol et commence à connaître le milieu littéraire de Buenos Aires. Après la traduction du *Ferdydurke* en espagnol en 1947¹⁵, Gombrowicz traduira et publiera *El Casamiento (Le Mariage)*¹⁶ dans une maison d'édition argentine¹⁷. Les difficultés linguistiques l'obligent à continuer le travail en polonais et à rétablir les liens rompus avec l'Europe et la diaspora polonaise à l'étranger, surtout en France. C'est grâce à la revue *Kultura* fondée à Paris par les représentants de l'émigration polonaise que Gombrowicz publie en 1953 son troisième roman *Trans-atlantique* (avec *Le Mariage*) en polonais. La même revue lui permet de publier son *Journal* en

¹³ Pour une première édition complète en français Voir Witold Gombrowicz, *Moi et mon double*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996, p. 515-827. *Les Envoûtés* est son texte narratif le plus long (sans compter *Le Journal*).

¹⁴ Cette tendance semble connaître une renaissance après le colloque international consacré à Witold Gombrowicz à Buenos Aires en août 2014 et la réédition argentine de *Ferdydurke* en traduction de l'auteur après trente d'ans de silence. Voir Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2014.

¹⁵ Buenos Aires, Argos, 1947.

¹⁶ Le titre français est ambigu car le mot « mariage » possède une connotation supplémentaire (l'institution, l'acte) tandis qu'en polonais *Ślub* a plutôt un sens de promesse ou de vœu.

¹⁷ [Buenos Aires, EAM, 1948], Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010.

chapitres¹⁸. En même temps, il commence à rédiger son journal intime *Kronos* (publié récemment en 2013). Contraint de travailler à la banque polonaise à Buenos Aires, Gombrowicz ne pense qu'à quitter son fastidieux travail pour pouvoir se dédier uniquement à la littérature. Cette occasion se prête en mai 1955 quand il abandonne la banque et commence à vivre de sa plume et des petites conférences de philosophie qu'il donne occasionnellement. C'est pendant cette année que Gombrowicz écrit la première ébauche de son quatrième roman (si l'on compte *Les Envoûtés*). Malgré son passé littéraire, il semble être encore en 1955 un débutant. Interdit en Pologne, connu d'une poignée d'intellectuels émigrés à Paris, il ne se lasse pas facilement et entame la rédaction de nouveau roman¹⁹.

I.1.3 La rédaction : 1955-1960

En juin 1955, Gombrowicz annonce dans son journal intime « Je commence une œuvre nouvelle, je compose »²⁰. Le mois suivant, en plein hiver à Buenos Aires, le travail se poursuit : « J'écris le roman intensivement »²¹. La vitesse de la rédaction assure le développement de la trame : « Je lutte contre l'œuvre nouvelle (j'ai écrit déjà 5 chapitres) »²² écrit-il le même mois. Gombrowicz côtoyait pendant ce temps le milieu de l'émigration polonaise à Buenos Aires. La rédaction du livre a été interrompue par la révolution politique en Argentine. La chute de Juan Perón et les actions militaires ont vivement intéressé Gombrowicz. Il reprend la rédaction au mois d'octobre et en novembre alors qu'il entreprend un voyage en bateau à Goya, au nord de l'Argentine. À partir du mois de décembre, il est à Mar del Plata. Comme l'écrit Gombrowicz en dressant un bilan de l'année 1955, ce fut une année importante et heureuse pour lui. En même temps, la radio Free Europe et la revue *Kultura* commencent à lui proposer des aides financières pour les textes qu'il écrit sur la réalité argentine²³. Il reprend la rédaction au mois de mai 1956, mais son travail se complique à cause

¹⁸ L'ensemble des revues a été récemment mis en ligne par l'Institut littéraire à Paris. Voir <http://kulturaparyska.com>.

¹⁹ Selon l'auteur, il rédigeait également en 1955 les premières ébauches d'*Opérette*. Pour une chronologie complète de la vie de l'auteur Cf. *Cahier de l'Herne*, n° 14, « Gombrowicz », éd. Dominique de Roux et Konstanty Jelenski, 1970.

²⁰ « Zaczynam nowy utwór – komponuję. », Witold Gombrowicz, *Kronos*, *op. cit.*, p. 182. Traduction de l'auteur dans toutes les références suivantes à ce livre.

²¹ « Piszę intensywnie powieść ». *Ibid.*, p. 183.

²² « Walczę z nowym utworem (napisałem 5 rozdz.). », *Ibid.*

²³ Probablement les textes qui constituent la matière des *Pérégrinations argentines*.

de nouvelles possibilités de publication en Pologne (après le dégel du régime communiste) et en France (l'écrivain entreprend la traduction de *Ferdydurke* en français). La promesse d'une nouvelle stabilité économique lui permet de consacrer plus de temps à la rédaction du roman²⁴.

La deuxième moitié de l'année 1956 coïncide avec la correspondance intensifiée avec sa famille en Pologne au sujet des futures publications de ses œuvres dans son pays natal. Gombrowicz n'arrête pas de travailler sur le roman. La première version du roman reçoit le titre : *Wizyta w Rudzie*, (*La Visite à Ruda*). Gombrowicz annonce dans *Kronos* les étapes de son écriture : en juin, « 50 pages tapées sur la machine à écrire »²⁵ et en juillet : « J'ai 65 pages tapées sur la machine à écrire »²⁶. Gombrowicz a apparemment fini la première partie du roman en un an. « J'ai terminé le tapuscrit de la première partie du roman »²⁷ écrit-il en juillet. En septembre 1956, Gombrowicz écrit la scène sur l'île²⁸, en octobre les scènes des confessions finales²⁹. Vers la fin de la même année, Gombrowicz reçoit la proposition de publication du *Journal* en tant que livre à part dans les éditions de *Kultura*. Il peaufine son roman qu'il appelle désormais *Akteon* (*Actéon*)³⁰.

Il est intéressant d'observer que la fin du roman a posé beaucoup de problèmes à l'écrivain. Il a consacré une année entière à relire le roman depuis le début et à inventer une conclusion adéquate. Dans *Kronos* il note qu'il travaille sur la partie finale en janvier 1957³¹. Cependant, ce n'est pas la version définitive du roman, comme il l'écrit à son frère dans sa correspondance³². Gombrowicz, occupé par les corrections de ses romans et de ses pièces de théâtre publiés en Pologne, n'avait pas de temps pour finir la rédaction. D'ailleurs, il envisageait

²⁴ Ce dont témoignent les lettres que Gombrowicz écrivait à sa famille. Voir Witold Gombrowicz, *Listy do rodziny*, Kraków, Wyd. Literackie, 2004, p. 45.

²⁵ « 50 str. powieści przepisanych na maszynie. », VI, 1956, Witold Gombrowicz, *Kronos*, *op. cit.*, p. 196. Gombrowicz écrivait toujours à la main et tapait ensuite ses textes à la machine ; puis il détruisait les manuscrits (ce fut au moins le cas de *La Pornographie*).

²⁶ « Mam 65 str. przepisanych na maszynie », VII, 1956, *Ibid.*, p. 197.

²⁷ « Skończyłem maszynopis 1-ej części powieści. », *Ibid.*

²⁸ Le chapitre IX dans la version finale du roman. *Ibid.*, p. 199.

²⁹ Le chapitre XI, *Ibid.*, p. 200.

³⁰ *Ibid.*, p. 202.

³¹ *Ibid.*, p. 203.

³² Lettre à Janusz Gombrowicz du 19.01.1957 : « [...] j'avance péniblement avec la fin du roman » et lettre à Jerzy Gombrowicz du 23.01.1957 « Je reste ici depuis la moitié de décembre, en me donnant beaucoup de peine pour finaliser mon nouveau roman ». Witold Gombrowicz, *Listy do rodziny*, *op. cit.*, p. 76 et 79. Traduction de l'auteur.

tout d'abord une publication du roman en Argentine et ensuite une publication en Pologne³³. De plus, Gombrowicz se rendait compte du grand nombre de publications de ses œuvres à l'époque (il a connu un grand succès en librairie). Il alternait son travail avec la correction des épreuves de l'édition polonaise du *Journal* et la traduction de *Ferdydurke* en français³⁴. Il reprend le travail en avril et réécrit le roman à partir du mois de mai pour rédiger une autre fin en août 1957³⁵. Il confesse encore une fois à son frère Janusz que « la fin est diablement difficile »³⁶. En même temps, il reçoit l'annonce de la publication imminente de son roman *Ferdydurke* en français chez Julliard, menée à bien grâce à la persévérance de Maurice Nadeau.

En reposant à Tandil pendant les vacances d'été australes, Gombrowicz annonce la fin de la rédaction le 4 février 1958³⁷. C'est à cette époque qu'il décide de changer probablement le titre d'*Akteon* pour celui de *Pornografia*³⁸. Le mois suivant, il décide de ne pas publier *Pornografia* (désormais le titre définitif) en Pologne, mais plutôt dans la presse polonaise en exil³⁹. Quand sa situation politique se complique, Gombrowicz hésite encore sur la publication éventuelle en Pologne⁴⁰.

La publication de *Ferdydurke* en France en 1958 avec le bandeau publicitaire suivant : « exilé par l'ancien régime... bâillonné par Staline, l'auteur, champion de l'anticonformisme, triomphe aujourd'hui en Pologne » confère à l'écrivain une certaine aura d'exilé politique. Pour des raisons politiques

³³ Ce projet n'a pas pu se réaliser. Ses œuvres complètes ont été prohibées en Pologne jusqu'en 1986, la date de la première publication officielle de *Pornografia* en Pologne (Kraków, Wydawnictwo Literackie).

³⁴ En 1957, furent publiés *Bakakaj* (Kraków, Wydawnictwo Literackie), *Trans-atlantyk - Ślub* (Warszawa, Czytelnik), *Ferdydurke* (Warszawa, PIW) en Pologne et *Dziennik 1953-1957* à Paris dans les éditions de la revue *Kultura*. L'année suivante *Iwona, księżniczka Burgunda* fut publié (Warszawa, PIW).

³⁵ Witold Gombrowicz, *Kronos*, op. cit., p. 206-209

³⁶ « Kończę nową powieść z nie mniejszym bólem, bo finał diabło trudny », Lettre à Janusz Gombrowicz du 14.08.1957, Witold Gombrowicz, *Listy do rodziny*, op. cit., p. 112. Traduction de l'auteur.

³⁷ Witold Gombrowicz, *Kronos*, op. cit., p. 217.

³⁸ « Je cisèle mon roman nouveau que j'intitulerais, peut-être, *Pornographie* (et non *Actéon*) », « Czeluję moją nową powieść, którą może nazwę *Pornografia* (nie *Akteon*)... », lettre à Janusz Gombrowicz du 17.02.1958, Witold Gombrowicz, *Listy do rodziny*, op. cit., p. 139. Traduction de l'auteur.

³⁹ Lettre à Janusz Gombrowicz du 24.03.1958, *Ibid.*, p. 142.

⁴⁰ Gombrowicz ne pouvait pas opter pour une double publication (dans les presses de la revue *Kultura* à Paris et dans une maison d'édition en Pologne). Alléché par les nombreuses publications de ses livres en France, il choisit la publication à Paris.

Gombrowicz abandonne l'idée de publier *Pornografia* dans le magazine *Polityka* récemment créé en Pologne. L'écrivain oublie le roman jusqu'en juin 1959 quand il l'envoie à Konstanty Jelenski, Jerzy Giedroyc et Artur Sandauer pour une première lecture critique⁴¹. Les avis sont partagés ; Sandauer n'aime pas le livre, Jelenski est très enthousiaste :

C'est là – difficile d'écrire une phrase plus enthousiaste – le livre le plus *scandaleux* qui ait jamais été écrit en polonais. [...] Quel en sont les points les plus positifs ? 1) Ton « *daimonion* » (*Doppelgänger*) : Frédéric ; 2) une vision très aigüe de l'érotisme⁴².

Vers la fin de cette année, Gombrowicz constate une mauvaise fortune de la publication de *Ferdydurke* et ressent le besoin d'un nouvel ouvrage pour le publier chez Julliard. En octobre, après une relecture de Zofia Chądzyńska⁴³, Gombrowicz remanie la trame sur l'armée polonaise (AK)⁴⁴. En novembre 1959 Jerzy Gierdoyc, directeur de la revue *Kultura*, décide de publier *La Pornographie* mais dans une édition limitée (mille exemplaires)⁴⁵. C'est pourquoi sans attendre davantage, Gombrowicz cherche un traducteur français pour son roman.

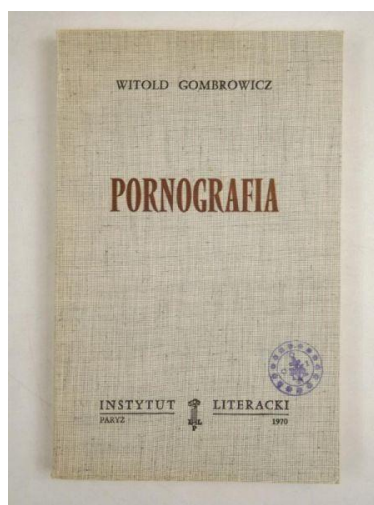


Fig. 19 La couverture de *Pornografia* dans l'édition d'Institut Literacki à Paris, 1960

⁴¹ Witold Gombrowicz, *Kronos*, *op. cit.*, p. 231.

⁴² Lettre du 4.08.1959, dans *Gombrowicz, Vingt ans après*, éd. Manuel Carcassonne, Christophe Guias et Malgorzata Smorag, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 247.

⁴³ Zofia Chądzyńska écrira l'une de premières critiques de *Pornografia* dans la presse polonaise en Argentine. Cf. « O Pornografii Gombrowicza », *Kurier Polski*, 15 septembre 1960, p. 2-3. Voir également, Włodzimierz Woysław, « O Pornografii, Glossy iluminacyjne », *Głos Polski*, 4 août 1961, p. 3 ; Stanisław Szejs, « Gombrowicz opowiada... » et Jeremi Stempowski, « Kronika kulturalna Pornografii », *Kurier Polski*, 25 octobre 1962, p. 2.

⁴⁴ Witold Gombrowicz, *Kronos*, *op. cit.*, p. 235-236.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 236-237.

Comme nous avons pu l'observer dans cette courte chronologie, l'écrivain a travaillé pendant cinq ans d'une façon très irrégulière. Les premiers chapitres, écrits d'une façon très rapide, contrastent avec la deuxième partie du roman dans laquelle Gombrowicz prend plus de temps pour élaborer quelques scènes en particulier. La difficulté majeure se trouve à la fin du roman qui, dans la version que nous connaissons aujourd'hui (le chapitre XII), est très courte. Le travail de réécriture de l'ensemble du texte ainsi que la réélaboration de certains épisodes (l'armée secrète) témoignent d'une volonté de cohérence interne de l'œuvre (peut-être également l'apparition des ajouts entre parenthèses ou entre guillemets). Comme on le verra dans la suite de notre étude, la façon de travailler se reflète visiblement dans la disposition du roman en chapitres. Nous pouvons supposer que le fait de rédiger le roman parallèlement à la révision de tous ses textes publiés auparavant a pu avoir une influence sur la continuité de la thématique dans son nouveau roman. Gombrowicz révisait ses textes avec une distance d'environ vingt ans. Le même effort de mémoire est visible dans son journal intime *Kronos* dans lequel l'écrivain se remémore les détails de sa jeunesse des années 1920-1939 et de ses premières années de vie bohème en Argentine. C'est pourquoi nous avons pu remarquer une parenté de structure narrative entre les articles de presse évoqués et celle de *La Pornographie*. Cependant, la nouvelle réalité argentine (la guerre civile en 1955, ses nouvelles amitiés avec la jeunesse argentine) ainsi que le travail de traduction française de *Ferdydurke* ont pu conditionner le retour du thème de l'érotisme que l'écrivain explorait dans son roman. Il est probable que ces facteurs extra-littéraires n'aient été que des circonstances qui ne devaient pas changer la façon d'écrire de Gombrowicz, mais en les mettant en perspective, nous pouvons mieux apprécier la cohésion et l'intertextualité de *La Pornographie*. Il en est de même pour les changements de titre qui reflètent en quelque sorte la volonté d'orienter la réception de l'œuvre et de créer une atmosphère de scandale. En dernier lieu, nous voudrions remarquer que contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, *La Pornographie* confirme probablement une continuité des thèmes présents chez Gombrowicz dès le début de sa carrière d'écrivain, au lieu de constituer une nouvelle aventure sur le terrain érotique du roman ; ils sont seulement abordés depuis une autre

perspective⁴⁶. Nous croyons qu'en 1955 Gombrowicz revient à une écriture plus libre, semblable à celle de ses premiers contes ou de son roman-feuilleton *Les Envoûtés*. Remarquons que *La Pornographie* est le premier roman de Gombrowicz qu'il publie sans avoir fait circuler auparavant des extraits. Il n'était plus un débutant. Cependant, comme nous allons voir dans ses nombreuses notes de *Kronos* et dans ses lettres à sa famille, il était très inquiet quant à la publication de *La Pornographie*, d'abord en polonais et ensuite en français. Plutôt que de chanter victoire, il était sceptique et jamais sûr du sort que son nouveau roman lui réservait dans la République mondiale des lettres.

I.2 Couvertures érotiques

I.2.1 La publication polonaise presque manquée

La publication polonaise a eu ses propres aventures. Grâce à la publication récente de *Kronos* mais également à la correspondance avec sa famille (les deux livres restent sans traduction), nous pouvons suivre toutes les étapes d'avant et d'après la publication que l'écrivain enregistrerait rigoureusement. Au début de l'année 1960, le tapuscrit a été perdu par Anna Posner qui était chargée de la traduction du roman et du *Journal*⁴⁷. L'absence d'autres copies a créé un obstacle sérieux à la publication. Gombrowicz envoie le dernier manuscrit existant par la poste en mars 1960⁴⁸. En cas de perte, il ne serait plus possible de publier le roman. Le texte arrive finalement à Paris ; Gombrowicz corrige des épreuves en avril⁴⁹. En juin, Jerzy Lisowski, traducteur de poésie française, décide, après avoir lu le roman, de le traduire⁵⁰. Gombrowicz le note dans son journal : « Lisowski enchanté par *La Pornographie*, il la traduira [en français] »⁵¹.

⁴⁶ Cf. Artur Sandauer, *Człowiek i pisarz*, dans *Gombrowicz i krytycy*, éd. Zdzisław Łapiński, Kraków-Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 1984, p. 103-127.

⁴⁷ Witold Gombrowicz, *Kronos*, *op. cit.*, p. 240.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 240-241.

⁴⁹ « Lisowski zachwycony *Pornografią*, będzie tłumaczył », *Ibid.*, p. 241. Traduction de l'auteur.

⁵⁰ Jerzy Lisowski, (1928-2004), né en France, bilingue. Après avoir étudié à Lille, il se dédie à la traduction.

⁵¹ Witold Gombrowicz, *Kronos*, *op. cit.*, p. 243.

Gombrowicz reçoit son exemplaire le 21 juin ; le même mois, il signe le contrat avec Juillard⁵². Le livre reçoit de bonnes critiques de ses amis et de sa famille, sa sœur lui écrit qu'il s'agit du meilleur livre polonais du siècle⁵³. À la fin de 1960, Gombrowicz est surpris par le succès du roman⁵⁴ ; plutôt sceptique au début, il s'attendait à une réception froide et hostile comme pour tous ses livres précédents. Cependant, le livre a commencé à promouvoir Gombrowicz parmi des cercles de lecteurs de plus en plus vastes⁵⁵. Étant donné le tirage limité de l'édition polonaise, Gombrowicz prépare la publication française. À la demande de Maurice Nadeau, il écrit une préface en février 1961⁵⁶. Il corrige la traduction française en septembre de la même année⁵⁷. Maurice Nadeau annonce un grand futur pour le roman : « Cette extraordinaire *Pornographie* doit asseoir votre réputation en France, vous faire entrer, sans discussion possible, dans la catégorie des grands écrivains »⁵⁸.

Avant la publication, Gombrowicz avait corrigé la traduction française dont il n'était pas totalement satisfait⁵⁹. D'ailleurs, il n'y a que la moitié de ses corrections qui furent prises en compte par le traducteur à cause de l'urgence dans le processus de publication. Le choix d'un traducteur de poésie ainsi que son enthousiasme pour la lecture ont, en quelque sorte, transformé le roman. Le traducteur a pris des libertés avec le texte originel et il a parfois laissé une trace visible, dans une omission ou une tactique de traduction personnelle. Nous allons aborder le texte originel pour le confronter avec la traduction autant de fois que nous le trouverons nécessaire dans notre analyse de l'érotisme. Il s'avère que la traduction de l'œuvre de Gombrowicz est une question qui a intéressé les critiques d'une manière plus vive à partir des années 2000⁶⁰. Revenons à la publication de

⁵² *Ibid.*, p. 244.

⁵³ *Ibid.*, p. 246.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 250.

⁵⁵ Il reçut même le prix pour le meilleur roman de l'année 1960 octroyé par la revue *Kultura*.

C'était le premier prix littéraire de sa vie. Voir :

<http://static.kulturaparyska.com/attachments/76/72/02e7afcfb598f9e8ce67c4473fd2b676097efe88.pdf#page=57>.

⁵⁶ Witold Gombrowicz, *Kronos*, *op. cit.*, p. 252.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁸ Witold Gombrowicz, *Listy do rodziny*, *op. cit.*, p. 282.

⁵⁹ Witold Gombrowicz, *Kronos*, *op. cit.*, p. 258-259.

⁶⁰ Cet intérêt se traduit par les thèses de doctorat dans le domaine de la traductologie. Voir par exemple Claudio Salmeri, « Style przekładu w perspektywie komunikacji międzykulturowej (angielskie i włoskie tłumaczenie Trans-Atlantyku Witolda Gombrowicza) », thèse de doctorat,

La Pornographie annoncée pour le mois d'avril par Maurice Nadeau en février 1962⁶¹. En réalité, le roman ne sera publié que le 1^{er} juin 1962⁶² dans le numéro 26 de la collection « Les Lettres Nouvelles » dirigée par Maurice Nadeau.

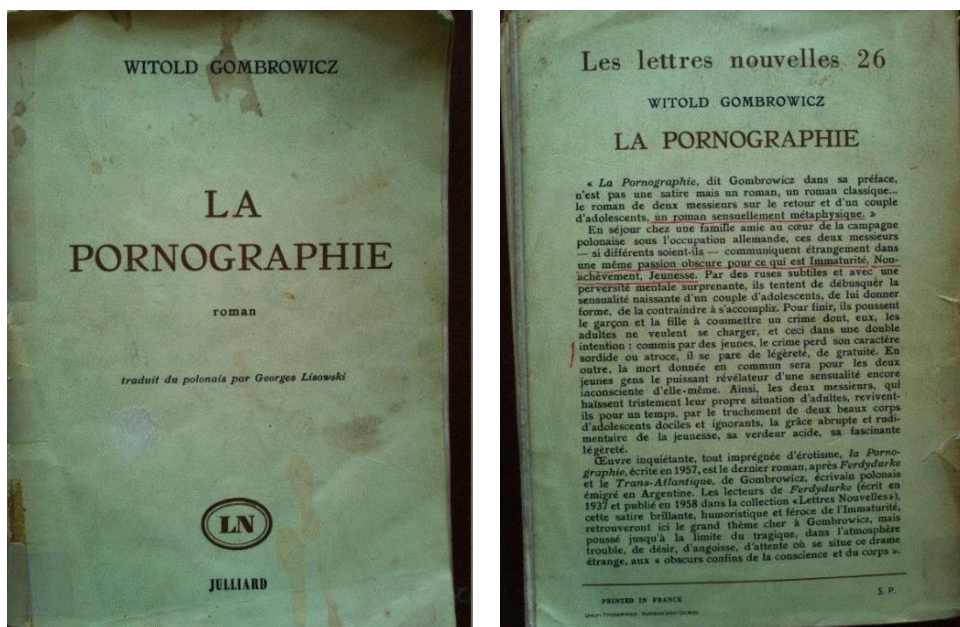


Fig. 20 La couverture de *La Pornographie* dans l'édition Julliard 1962, exemplaire d'Alejandra Pizarnik

I.2.2 Les publications en France et à l'étranger

L'édition brochée in-8, privée d'illustrations, frappe par son caractère sobre. La couverture doit attirer le lecteur surtout par le titre choquant *La Pornographie*. L'indication « roman » disparaîtra dans les éditions postérieures. 1962 était l'année du prix Nobel de littérature pour John Steinbeck, mais également celle de la mort de Georges Bataille et du prix Goncourt pour Anna Langfus, écrivaine française d'origine polonaise⁶³. La date de publication est peu heureuse car la période inerte d'avant les vacances d'été ne permet pas d'avoir une réception immédiate de la part de la critique. Il a fallu attendre la rentrée littéraire de 1962

Uniwersytet Śląski, 2011 ; Marta Wiśniowska, « Strategie translatorskie w przekładach Dziennika Witolda Gombrowicza na język niemiecki », thèse de doctorat, Uniwersytet Adama Mickiewicza.

⁶¹ Witold Gombrowicz, *Kronos*, op. cit., p. 262.

⁶² *Ibid.*, p. 264.

⁶³ Issue d'une famille juive polonaise, romancière et dramaturge, Anna Langfus (1920-1966), a été couronnée pour son roman *Les Bagages de sable* racontant l'expérience de la Shoah et le retour impossible à la vie normale.

pour que les premières critiques apparaissent. Le roman fut bien reçu en France entre autres par André Breton (il aura dit que le roman était une combinaison de Dostoïevski, de Stendhal et de Laclos)⁶⁴. L'enthousiasme de Breton après la lecture a été confirmé par une lettre qu'il envoie à André Pieyre de Mandiargues. Le roman dans sa traduction française devient donc un phénomène dans le groupe surréaliste. La critique a souligné l'érotisme du livre (« L'œuvre inquiétante, toute imprégnée d'érotisme » lit-on sur la quatrième de couverture de cette première édition), ce qui augmenta l'efficacité de la campagne publicitaire. Celle-ci lui confère un succès éditorial. Le livre fut cité comme candidat pour le Prix international de la littérature en 1963 par la presse française, entre autres par *Le Monde*⁶⁵. Les éditions étrangères suivent : Italie, Allemagne, Pays-Bas, Angleterre, États-Unis, Suède, Norvège, Finlande, Espagne, Japon. Julliard reprit la publication en 1967 puis elle fut reprise dans la collection 10/18 d'Union générale d'éditions en 1969.

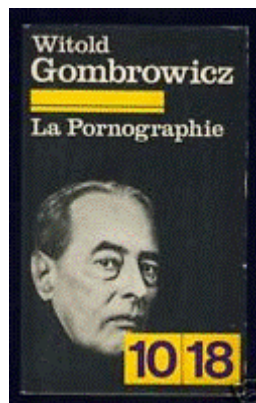


Fig. 21 *La Pornographie* dans l'édition 10/18, 1969

On peut remarquer la différence qui consiste à mettre en évidence le nom de « Gombrowicz » et le visage déjà connu du public. Les œuvres de Gombrowicz sont rééditées par Christian Bourgois. *La Pornographie* paraît en 1980 avec une illustration du cœur.

⁶⁴ Witold Gombrowicz, *Listy do rodziny*, *op. cit.*, p. 304

⁶⁵ Jacqueline Piatier, « Internationale des Lettres à Corfou », *Le Monde*, 4 mai 1963, disponible sur : http://www.lemonde.fr/archives/article/1963/05/04/internationale-des-lettres-a-corfou_2213455_1819218.html?xtmc=gombrowicz&xtcr=498.

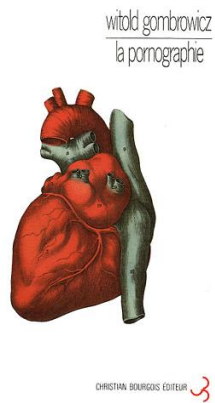


Fig. 22 *La Pornographie* dans l'édition Christian Bourgois, 1980

Finalement, *La Pornographie* est réimprimée dans la collection « Folio » de Gallimard à partir de 1995 (en novembre), avec une illustration en couverture évoquant le contenu érotique⁶⁶.



Fig. 23 *La Pornographie* dans l'édition Folio Gallimard, à gauche en la couverture en 1995 et la photo originale de Frédéric Barzilay

⁶⁶ Un an plus tard, en 1996, *La Pornographie* a fait l'objet d'une publication en volume dans la collection « Quarto » chez Gallimard. Cette édition est privée d'illustration et de préface. Voir Witold Gombrowicz, *Moi et mon double*, *op. cit.*, p. 977-1134.

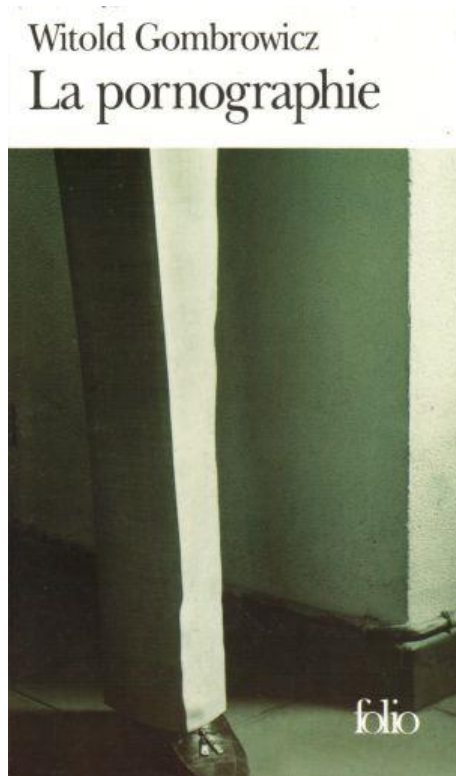


Fig. 24 *La Pornographie* édition Folio Gallimard de 2006, photo de Chema Madoz

Une photo en noir et blanc de Frédéric Barzilay montre une main droite soulevant une jupe. La photographie fait penser au personnage féminin de Hénia. En 2006, cette image a été remplacée par une autre photographie qui montre une jambe vêtue d'un pantalon et une chaussure d'homme, probablement une allusion à la scène du chapitre IV du roman dans laquelle Hénia retrousse les jambes de pantalon à Karol.

Les illustrations de couverture changent d'un pays à l'autre. Peut-être que la plus connue est celle de la première édition espagnole de 1968 de Seix Barral. L'édition espagnole a un titre différent, de même que la première édition italienne qui est *La Seduzione* (« La Séduction »).

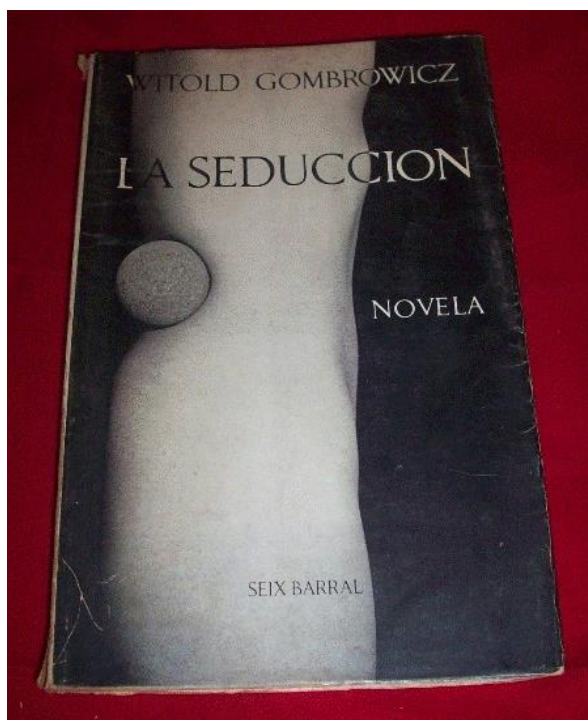


Fig. 25 *La Seducción* en édition Seix Barral 1968

Gombrowicz a particulièrement apprécié cette image de couverture. Dans une lettre à Carlos Barral, il le félicite pour son choix : « Cher Monsieur Barral, je viens de recevoir la couverture de *La Seducción*. Eh bien, je trouve qu'elle est très belle, la plus belle peut-être d'une quinzaine d'éditions qu'on a faites »⁶⁷. L'image est d'autant plus réussie car, malgré son érotisme évident, beaucoup de lecteurs ne voyaient qu'une jambe ou qu'un bras en mouvement (selon Carlos Barral)⁶⁸. La première édition espagnole s'est vendue à plus de 3500 exemplaires et a confirmé le succès de Gombrowicz parmi les lecteurs espagnols. La quatrième édition italienne de 1975 (avec le titre *Pornografia*) a suivi la même ligne graphique avec des allusions au corps féminin et le titre en caractères rouges intenses.

⁶⁷ D'après le mémoire de maîtrise de Zosia Stasiakiewicz, « Entre Catalunya i Polònia: Witold Gombrowicz i Gabriel Ferrater. Correspondència inèdita (1965-1967) », Université de Gironne, 2012, p. 73.

⁶⁸ *Ibid.*

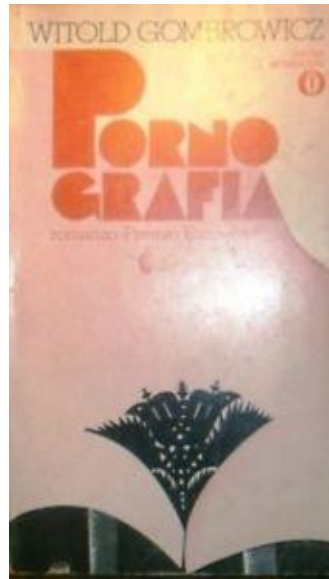


Fig. 26 *Pornografia* dans l'édition italienne du 1975, Mondadori

En Pologne, après l'adaptation cinématographique de Jan Jakub Kolski en 2003, *Pornografia* a été publié avec des illustrations soulignant le contenu frivole, un peu à la manière de *Lolita* de Vladimir Nabokov.

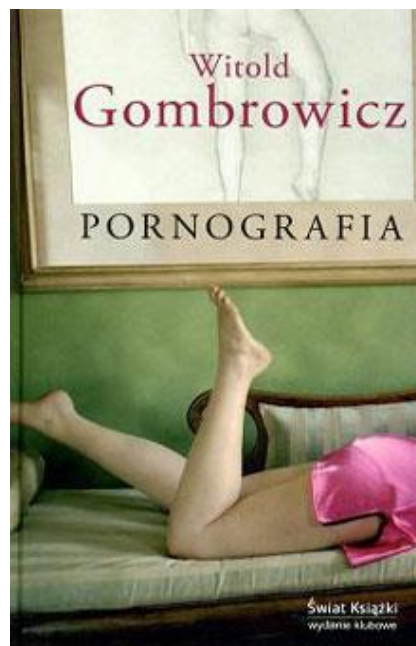


Fig. 27 *Pornografia*, édition polonaise, Świat Książki, 2006

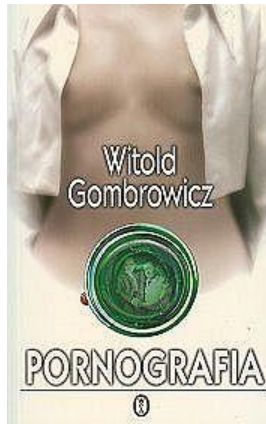


Fig. 28 *Pornografia*, édition polonaise, Wydawnictwo literackie, 2003

Les allusions au voyeurisme sont fréquentes, par exemple dans l'édition portugaise (2012) ou dans l'édition anglaise des États-Unis (2010) qui fait penser simultanément au péché originel et à la scène avec le ver de terre.

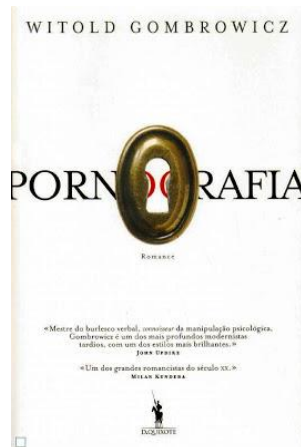


Fig. 29 *Pornografia*, la première édition portugaise, Porto, El Quijote, 2012



Fig. 30 *Pornografia*, la première traduction directe du polonais à l'anglais, 2010

D'une manière ou d'une autre, après de premières éditions sobres, les images de couverture du roman de Gombrowicz annoncent le contenu érotique. Les éditeurs utilisent des stratégies différentes : l'érotisme apparaît à travers un jeu de couleurs (souvent rouge, noir et blanc), le motif de l'œil ou une partie de corps nu.

De même que son premier roman *Ferdydurke*, *La Pornographie* était le livre de Gombrowicz le plus connu globalement de son vivant (8 traductions), et c'était son livre le plus traduit jusqu'en 2010 (27 langues)⁶⁹. Si l'intérêt de la part des maisons d'éditions occidentales était imminent, on ne peut pas constater le même phénomène avec les maisons d'éditions anglaises et américaines, qui ont refusé de publier le roman après la lecture de la traduction française⁷⁰. Le problème avec la reconnaissance de l'œuvre de Gombrowicz dans les pays anglophones est dû à la mauvaise pratique de traduction de la troisième langue (surtout du français) ce qui produisait des textes privés d'intérêt pour les lecteurs. C'est pourquoi, ce sont surtout les milieux francophones et hispanophones qui ont contribué à la divulgation mondiale de ses textes. C'est également le mérite des adaptations théâtrales qui continuent à avoir lieu⁷¹. Nous ne pouvons pas dire la même chose pour le cinéma. Concernant *La Pornographie*, il y a eu un projet d'adaptation cinématographique dans les années 1960 avec le réalisateur allemand Rolf Thiele mais il n'a pas été réalisé. En 2003, le réalisateur polonais Jan-Jakub Kolski réalise une adaptation, *Pornografia*, qui a failli gagner un prix au Festival de cinéma de Venise. Sa vision s'éloigne du roman de Gombrowicz et reprend ses thèmes en devenant une histoire plus suggestive et plus chargée d'érotisme visuel.

⁶⁹ Cf. La liste complète des traductions <http://www.gombrowicz.net/La-Pornographie,393.html>.

⁷⁰ Harcourt & Brace et MacGibbon & Kee.

⁷¹ *La Pornographie* a été adapté pour le théâtre par Luca Ronconi en 2014. Jusqu'à présent, on dénombre 11 adaptations théâtrales. Cf. <http://www.gombrowicz.net/LA-PORNOGRAPHIE-adaptations.html>.



Fig. 31 Le matériel de promotion du DVD de *Pornografia* réalisé par Jan Jakub Kolski en 2003, en premier plan, nous reconnaissons Hénia

Après une première analyse des éléments « extérieurs » du livre dans ses variantes linguistiques, nous pouvons remarquer un changement de son image éditoriale. Tout d'abord, le livre devrait attirer le lecteur par son titre. Le titre qui peut-être aujourd'hui n'aurait pas grand succès à l'époque (en 1962) était assez provocateur pour être interdit en Italie et en Espagne. Quand Gombrowicz devient de plus en plus célèbre en Europe Occidentale vers la fin des années 1960, les nouvelles publications mettent en évidence son nom. Dans les années suivantes, les publications accompagnent les nouvelles adaptations théâtrales ou les commémorations. À partir des années 1990 (après la chute du communisme en Pologne), les nouvelles éditions de *La Pornographie* en format poche présentent des illustrations suggérant le contenu érotique. Il en est de même pour les publications plus récentes dans d'autres pays, où le nom de Gombrowicz n'est pas facile à reconnaître. Le succès de l'adaptation cinématographique en 2003 a contribué à une nouvelle édition orientée vers une nouvelle génération de lecteurs. Aujourd'hui, *La Pornographie* est devenu petit à petit un classique de la littérature européenne, traitant d'un érotisme du siècle passé. Cela explique sa présence dans l'encyclopédie de la littérature érotique comme la seule entrée représentant la littérature polonaise⁷². *La Pornographie*, avec son titre énigmatique, est entré dans l'histoire de la littérature. Avec le temps, la pornographie est devenue de plus en plus présente dans la vie culturelle et commerciale de l'Europe Occidentale et l'effet de choc contenu dans le titre s'est banalisé ; Gombrowicz a cependant longtemps hésité sur le titre.

⁷² Katia Mitova, « Witold Gombrowicz », *Encyclopedia of Erotic Literature*, éd. Gaëtan Brulotte et John Phillips, New York/London, Routledge, 2006, p. 560-562.

I.3 Titres en mouvement

Avant d'aborder l'analyse comparée des titres et des variantes, il serait opportun de résumer brièvement le contenu du livre. L'action se passe en Pologne durant l'occupation allemande. Deux hommes, Witold et Frédéric, partent en voyage de Varsovie au manoir de leur ami Hippolyte à la campagne. La fille du maître de la maison, Hénia, doit se fiancer avec Albert, un avocat de bonne famille. Tout semble mener vers le mariage, mais Frédéric et Witold commencent à imaginer un autre candidat comme époux pour Hénia, ce qui déclenche une série d'événements (y compris l'apparition d'un déserteur de l'armée secrète polonaise) et une fin tragique.

Ce résumé, loin d'être le plus complet ou de suivre le modèle proposé par l'écrivain, nous aidera à comprendre les variantes du titre. À partir de la chronologie de la publication du roman et des étapes de sa rédaction, nous pouvons déterminer quelles ont été les conséquences pour deux paramètres de l'œuvre, son titre et sa division en parties et chapitres. Dans les pages suivantes nous allons comparer les différentes variantes et essayer d'expliquer notre hypothèse sur les décisions de l'auteur.

Nous allons commencer par le titre. Il y a deux types de changement, les variantes de l'ébauche du roman et les traductions du titre polonais dans d'autres langues. En ce qui concerne le roman, nous ne connaissons que trois versions : *Wizyta w Rudzie*, *Akteon* et *Pornografia*.

I.3.1 *Wizyta w Rudzie*

Le premier titre pourrait être traduit littéralement comme « Visite à Ruda ». Loin d'être une simple indication géographique (Ruda est un petit village au centre de la Pologne), le titre souligne une étape dans le cérémonial des fiançailles. Dans le roman, Ruda est une propriété de la mère d'Albert et en même temps un lieu renommé par sa foi catholique « Ruda, c'est notre assise morale à tous »⁷³. La visite à Ruda est la deuxième visite officielle dans le rite des

⁷³ Witold Gombrowicz, *La Pornographie*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006, p. 51. Désormais nous utiliserons cette édition pour les citations à suivre. Nous allons employer le sigle « LP » suivie du numéro de page.

fiançailles, la rencontre des parents, appelée en polonais *zmówiny*. Suivant les modalités du mariage arrangé parmi les représentants de *ziemiaństwo* (la noblesse terrienne), les parents de Hénia veulent l'épouser avec un homme riche de bonne famille catholique⁷⁴. C'est pourquoi ils le reçoivent tout d'abord chez eux pour discuter des détails du mariage (de coutume, en buvant de l'alcool) puis lui rendent visite chez sa famille⁷⁵. C'est à Ruda que tout devrait bien se finir ; cependant toute l'histoire se termine mal (ça dépend pour qui). Le rite des fiançailles s'achève avec la bénédiction de la mère sur son lit de mort. Du point de vue de la division du roman, la visite à Ruda correspond au chapitre VII (la péripétie principale du roman, la mort de la mère d'Albert) et influence le déroulement de la deuxième partie du livre. En réalité, la visite est en quelque sorte le mot-clef de la disposition des rencontres dans le roman⁷⁶. Tout d'abord, c'est Frédéric qui rend *visite* à un petit appartement où il rencontre Witold. Ensuite, les deux sont invités à rendre *visite* à Hippolyte. Plus tard, à Powórna (propriété d'Hippolyte) c'est Albert qui rend *visite* à sa future fiancée. Enfin, la dernière *visite* de courtoisie est prévue par le rite de fiançailles⁷⁷. On peut remarquer également que la réception de la famille de la fiancée à Ruda marque un changement dans la vitesse de la narration qui ralentit d'une façon considérable. Il semble qu'après avoir écrit la première moitié du roman Gombrowicz pensait à conclure le roman avec une action à Ruda. Le mot « visite » lui-même anticipe une durée limitée : on va voir quelqu'un pendant un certain temps pour ensuite s'en aller. C'est la raison pour laquelle Gombrowicz imaginait probablement un tel titre. Cependant, après la rédaction des cinq derniers chapitres, l'écrivain change d'avis et abandonne le premier titre pour un autre.

I.3.2 Akteon

Akteon est le titre que Gombrowicz utilisait déjà dans sa correspondance en parlant d'un roman achevé⁷⁸. Au début de 1958 Gombrowicz abandonne l'idée

⁷⁴ LP, p. 50-51.

⁷⁵ LP, p. 73.

⁷⁶ Dans la deuxième partie, l'apparition de Siemian à Powórna est ironiquement appelée par le narrateur « visite ».

⁷⁷ « Il fut convenu que nous nous rendrions tous le surlendemain à Ruda ». LP, p. 73.

⁷⁸ Cf. Correspondance avec Konstanty Jeleński dans *Gombrowicz, Vingt ans après, op. cit.*, p. 245.

de ce titre. Il écrit à son frère : « Je cisèle mon nouveau roman, je l'appellerai *Pornografia* (et non *Akteon*) »⁷⁹. D'où est donc venue l'idée du nom d'un personnage mythologique ? Rappelons que, selon l'un des mythes les plus connus, Actéon était un chasseur grec condamné à mort après avoir vu Artémis (Diane, dans la mythologie romaine) et ses nymphes se baigner nues. La déesse, offensée, le change en cerf pour le punir. Ensuite, Artémis rend les chiens d'Actéon fous. N'ayant pas reconnu leur maître, ils le dévorent jusqu'à sa mort. D'après une interprétation du XIX^e siècle, Artémis était le symbole de la chasteté et de l'opposition à toute proposition sexuelle. Le sujet a été repris dans la peinture, entre autres par Titien (1556-1559) et par Rembrandt (1634). Si l'on essaie de comparer la situation dans le mythe à celle présente dans le roman, il s'avère que c'est l'interruption du rite des fiançailles par la fantaisie érotique des deux intrus qui fonctionne d'une manière semblable. Cependant, ni Witold, ni Frédéric ne deviennent victimes de leur démarche : il faut penser plutôt à la scène sur l'île, quand Albert regarde Karol et Hénia à la dérobée. Ensuite, c'est Albert qui devient la victime de sa curiosité et de sa jalousie. Ainsi, Hénia trompe son futur mari avec Karol (ou « actéonise » comme on pourrait dire selon le dictionnaire érotique français⁸⁰). À ces deux interprétations possibles, nous pouvons en ajouter une troisième qui est plus moderne. Il s'agit du « complexe d'Actéon », le terme que Jean-Paul Sartre utilise dans son texte *L'Être et le néant*, un livre que Gombrowicz connaissait très bien. Sartre définit le « complexe d'Actéon » comme une attitude ou un mode de connaissance guidé par le stimulus sexuel :

Dans l'idée même de découverte, de révélation, une idée de jouissance appropriative est incluse. La vue est jouissance, voir c'est déflorer. Si l'on examine les comparaisons ordinairement utilisées pour exprimer le rapport du connaissant au connu, on voit que beaucoup d'entre elles se présentent comme un certain viol par la vue. [...] On arrache les voiles de la nature, on la dévoile [...] ; toute recherche comprend toujours l'idée d'une nudité qu'on met à l'air en écartant les obstacles qui la couvrent, comme Actéon écarte les branches pour mieux voir Diane au bain. Et d'ailleurs la connaissance est une chasse. Bacon la nomme chasse de Pan. Le savant est le chasseur que surprend une nudité

⁷⁹ Lettre à Janusz Gombrowicz du 17.02.1958 dans *Witold Gombrowicz : Listy do rodziny, op. cit.*, p. 139. Traduction de l'auteur.

⁸⁰ « Actéoniser », *Dictionnaire moderne érotique*, éd. Alfred Delvau, Bâle, Karl Schmidt, 1850.

blanche et qui la viole de son regard. Aussi l'ensemble de ces images nous révèle-t-il quelque chose que nous nommerons le complexe d'Actéon⁸¹

Le regard mène à une mise à nu de l'objet regardé. C'est un viol par la vue (ce qui fait penser au *viol par les oreilles* du *Ferdydurke* de Gombrowicz). Actéon c'est le personnage-modèle du voyeurisme. Dans le cas du roman de Gombrowicz, c'est dans la logique même du narrateur que nous pouvons percevoir le complexe d'Actéon qui métamorphose un événement tout à fait ordinaire en une scène imprégnée d'érotisme. En regardant Hénia par exemple :

Elle, cependant, ayant posé son chemisier de côté, appuya son bras sur la table et ce bras posé en évidence, correct, à tout point de vue pudique, scolaire encore d'ailleurs, propriété de papa et de maman – était en même temps dénudé, nu, oui, nu, mais non pas de la nudité d'un bras mais d'un genou dévoilé par l'échancrure de la robe... d'une jambe... et, de ce bras dévergondé et scolaire, elle l'aguichait, l'énervait d'une façon « stupidement jeune » (difficile d'appeler ça autrement) et brutale à la fois⁸².

Quoique la scène ne représente apparemment rien de particulier (un bras sur la table), le langage avec lequel Gombrowicz la décrit, l'érotise comme s'il y avait une autre couche de réalité (ici nous revenons au *pornologos* deleuzien) visible pour lui et invisible (ou inexistante) pour les autres. Le désir de voir est également le désir de manger, d'incorporer (on verra ensuite l'application de cette particularité du langage). Cependant, le titre par ses références intertextuelles pouvait en même temps accroître les doutes concernant son interprétation. Gombrowicz détestait les comparaisons avec les autres écrivains. Soucieux de limiter la liberté du lecteur, il n'a pas gardé ce titre. Il n'empêche qu'en l'évoquant ici, nous pouvons mieux comprendre la thématique érotique à laquelle l'écrivain s'approchait au moment de la rédaction. Peut-être que Gombrowicz voulait éviter des interprétations mythologiques de son roman. Un tel titre aurait sans doute éveillé un débat sur l'identité d'Actéon et orienté l'interprétation vers les thèmes du voyeurisme et du châtiment (en réalité, ce fut une piste d'interprétation fréquemment employée)⁸³. Le motif du voyeur (de même que le motif de Suzanne et les vieillards) n'est pas si fréquent dans l'art érotique

⁸¹ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 666-667.

⁸² LP, p. 48.

⁸³ Cf. Sylvie Loignon, « Deux paires d'yeux valent mieux qu'une : *La Pornographie* de Witold Gombrowicz », *Jeux du regard*, n° 3, 2007, p. 81-91 ; Silvana Mandolessi, « Gombrowicz, un miope literario », *Cuadernos Lirico*, n° 4, 2008, disponible sur <http://lirico.revues.org/471>.

polonais. Gombrowicz, en choisissant *Actéon* comme titre, établissait un rapport entre la tradition gréco-latine et la tradition slave qui était nécessaire selon l'écrivain et même vital pour l'art et la littérature en général :

Nous sommes trop slaves pour être latins, et trop latins pour être slaves. C'est pourquoi notre destin est de vivre entre deux mondes et entre deux styles différents, sans nous identifier à aucun d'eux⁸⁴.

Il semble que par rapport au titre précédent l'écrivain cherchait à rendre le nouveau titre plus européen et plus universel⁸⁵, *Visite à Ruda* étant un bon titre pour un public polonais. Le titre grec et la représentation iconographique, tellement importante pour la philosophie grecque voire pour toute la philosophie occidentale, élevaient le titre à des discours beaucoup plus profonds. Le titre *Akteon*, qui a même inspiré des critiques en Pologne⁸⁶, ne convainc pas l'auteur et disparaît.

1.3.3 Pornografia

Gombrowicz change finalement le titre à *Pornografia*. C'est également un mot d'origine grecque mais avec un sens beaucoup plus moderne. L'écrivain n'explique pas le choix d'un tel titre. Le mot n'apparaît dans le texte qu'une seule fois « Nic, tylko moja, żerująca na nich pornografia ! »⁸⁷. C'est « rien que ma pornographie » qui parasite les jeunes (le verbe *se repaître* dans la traduction implique l'assouvissement de la faim ou une cruauté). Le verbe polonais *żerować* est plus fort que celui de la traduction « se repaître » et il contient une allusion au parasitage, à l'exploitation et même à l'abus ; ce serait plutôt pour « abuser d'eux ». La pornographie dans cette phrase peut être comprise dans le sens

⁸⁴ Witold Gombrowicz, « La Pologne et le monde latin », *Varia II*, *op. cit.*, p. 144-153. L'écrivain appelle les Polonais « les Slaves latinisés ».

⁸⁵ C'est une démarche utilisée par Gombrowicz dans plusieurs textes. Il a fait de même dans une partie de *Ferdydurke* où les références locales sont remplacées par des références européennes. Par exemple dans la première version de sa nouvelle *Philibert doublé d'enfant* nous lisons « Un paysan de Wilno eut un enfant [...] sur un court de Legia [...] Tandis que dans la version finale, on lit « À la fin du XVIII^e siècle, un paysan de Paris eut un enfant [...] sur le grand court du Racing Club ». Cf. Witold Gombrowicz, « Remarques », *Varia II*, *op. cit.*, p. 26 et Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* dans *Moi et mon double*, *op. cit.*, p. 433.

⁸⁶ Voir Tomasz Kozak, *Akteon : Pornografia Późnej Polskości*, Lublin, Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 2012.

⁸⁷ Witold Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2011, p. 36. La phrase traduite comme « Rien que ma pornographie pour se repaître d'eux ? ». Remarquons le changement du point d'exclamation original en point d'interrogation en traduction. C'est l'un des nombreux cas de modification de la ponctuation dans le roman en version française.

d'appropriation d'une force ou d'une énergie extérieure qui arrive on ne sait d'où et nous saisit tout d'un coup. On pourrait la comparer à d'autres émotions fortes, incontrôlables et destructrices comme la rage, la colère ou la fureur. Il s'agit bien de l'appropriation de cette « force pornographique » dans l'écriture. Ce qui est difficile, c'est l'exercice d'écrire la *pornographie*. L'émotion causée par cette lutte intérieure se traduit dans le caractère émotionnel et oral de l'écriture. Le narrateur dans le roman – en même temps protagoniste – souligne l'adjectif possessif dans « *ma* pornographie ». L'appropriation de la pornographie par le narrateur, mais également par les autres personnages, augmente la dynamique des échanges : on ne sait plus qui séduit qui. Nous croyons qu'il n'est pas inutile de considérer la particularité du titre originel sans prendre automatiquement la traduction française comme référence. *Pornografia* n'est pas *La Pornographie*, *Pornografia* peut signifier *La Pornographie*. Le titre français, en incluant l'article défini, change le sens original du titre. « La pornographie » comme représentation de choses obscènes, comprise dans le sens commun du mot, ne fait pas partie du roman. D'où la plupart des réactions qui – après la première lecture du roman – sont presque similaires (« je l'ai lu, mais il n'y pas de pornographie dans ce livre »). Ce n'est pas toute la pornographie, ni un certain type de pornographie. C'est une écriture de l'érotisme qui veut choquer par l'ambiguïté du titre. Gombrowicz écrira dans son *Testament* que c'était un bon titre à l'époque, mais qu'après la révolution sexuelle et l'épanouissement de l'industrie pornographique, celui-ci est devenu trivial. À des accusations concernant le titre évocateur du contenu pornographique, il répondait : « *La Pornographie* est un titre ironique »⁸⁸. Il serait truisme de répéter que le titre ne peut pas être pris au pied de la lettre. Il vaudrait mieux peut-être comprendre le sens que l'écrivain lui-même donne à ce mot. Il semble qu'il ne s'éloigne pas du sens proposé par Gilles Deleuze, selon lequel il ne s'agit plus de pornographie (de photographies de sexe explicite ou d'écrits sur la prostitution) mais d'une pornologie et d'un *pornologos*. On envisage une vision du monde déviée par un regard pornographique. Si l'on suit cette interprétation, on serait plus tenté de comprendre la pornographie comme un adverbe inventé « pornographiquement ». C'est par conséquent la façon de

⁸⁸ Entretien avec Witold Gombrowicz dans Dominique de Roux, *Gombrowicz*, Paris, Christian Bourgois, « Choix-Essais », 1996, p. 107.

présenter l'univers fictionnel du roman. Il ne s'agit pas d'un échange de services sexuels contre des faveurs ou de l'argent, mais d'un potentiel érotique, asymétrique et sans réciprocité. Ainsi, la pornographie – dans le sens d'obscénité ou de violation des normes établies de la sexualité (les fiançailles) – peut être observée dans toutes les étapes du roman. Il ne s'agit pas de la réalité mais d'une illusion, d'un certain rêve érotique que les personnages du roman s'inventent. Dans ce sens, Gombrowicz semble paraphraser la formule « La pornographie est l'érotisme des autres ». Le rêve érotique d'une jeunesse perdue se voit réactivé dans un corps jeune et beau. Dans cette acception, la pornographie rejoint la première définition d'éros d'après Hésiode et se rapproche de l'écriture du beau, la *calligraphie*. Ce n'est pas la réalité mais une affabulation que Witold et Frédéric se racontent et avec laquelle ils contaminent l'esprit d'Albert. Tant que le rêve reste une illusion, il ne se passe rien. Cependant, la mise en acte d'un jeu érotique ne peut jamais être innocente, elle déclenche un mécanisme que l'on ne peut pas contrôler⁸⁹ et qui peut avoir des conséquences graves (comme le crime).

Dans ce sens, le narrateur acquiert un rôle nouveau dans le roman, il construit le *sex-appeal*⁹⁰ de l'histoire. À ce point, la pornographie devient l'énigme non résolu, le lecteur est incité à attendre jusqu'à la dernière page du livre une scène pornographique dans le sens commun du mot. Il attend en vain. Cependant, le suspense et la tension (propre à l'érotisme masochien) cherchent à maintenir la question ouverte jusqu'à la fin. C'est peut-être pour cette raison que Gombrowicz a consacré plus d'un an à écrire la fin de son roman et à réécrire toute l'histoire dès qu'il avait choisi le titre définitif. *Pornografia* était sans doute le titre voulu par l'auteur et son choix a influencé l'explication que celui-ci offre au lecteur dans la préface de l'édition française. En effet, il cherche à expliquer le sens de l'érotisme dans le roman et dans toute son œuvre « Et si *La Pornographie* était une tentative pour renouveler l'érotisme polonais?... Une tentative pour retrouver un érotisme qui correspondrait davantage à notre sort et à notre histoire récente [...] »⁹¹. C'est dans un extrait modifié du *Journal* que Gombrowicz se pose des questions sur les interprétations possibles de son roman. Dans sa version originale, le texte est plus complet :

⁸⁹ « Pas de retour possible » écrit Frédéric à Witold dans une lettre, Cf. LP, p. 170.

⁹⁰ Le mot apparaît dans sa forme originelle dans le roman.

⁹¹ LP, p. 14.

Peut-être suis-je plus étroitement lié à la nation que je ne le crois ? Et si *La Pornographie* était une tentative de *renouvellement* de l'érotisme polonais ?

Une tentative pour trouver la forme d'érotisme qui conviendrait le mieux à notre destin – et à notre histoire de ces dernières années, faite de violences, d'esclavage, d'humiliations, de luttes enfantines, descente dans les sombres abîmes de la conscience et de la chair ? Peut-être que *La Pornographie* est le grand poème érotique moderne de la nation polonaise ?⁹²

Avec son ironie typique, Gombrowicz refuse cette hypothèse mais a toujours un doute sur la possibilité de son éloignement de la tradition littéraire. Il est conscient qu'il suit un chemin déjà tracé avant lui (comme par exemple « le roman sexuel » polonais). Cependant, comme on le verra dans la suite de nos analyses, le renouvellement de l'érotisme polonais est possible et il s'opère dans le langage même.

Il ne reste que *La Séduction* comme autre variante du titre. Celle-ci a été proposée pour la première fois pour l'édition italienne (*La Seduzione*) et ensuite pour l'édition espagnole (*La Seducción*). C'est une proposition éditoriale à laquelle l'écrivain a consenti. Ce n'était qu'une variante pour les deux pays les plus religieux à l'époque : l'Espagne de Francisco Franco et l'Italie de la démocratie chrétienne. Le titre lui-même s'inscrit dans la logique du péché, de la séduction de la jeunesse (la beauté du diable, comme on dit en français). Le titre ne s'est maintenu qu'une décennie et, à partir des années 1970, on commença à le remplacer avec le titre original *Pornografia*.

I.4 La division musicale du roman

La division du roman varie selon la langue de publication. La version originale ne contient qu'une information tandis que la traduction française est précédée d'une longue note écrite par Gombrowicz lui-même à la demande de Maurice Nadeau. Il s'avère que l'écrivain préparait le lecteur polonais d'une façon différente que le lecteur français. Pour l'édition polonaise, il s'agissait surtout d'éclaircir la position de l'auteur par rapport à la trame militaire (l'armée polonaise) pour anticiper les critiques « anti-polonaises ». L'édition française est,

⁹² Witold Gombrowicz, *Journal tome II 1959-1969*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 153-154.

elle, orientée vers la présentation de l'auteur, de ses œuvres précédentes (une invitation à l'approche historique de ses textes) et du sens profond de l'œuvre. Tout cela peut nous paraître surprenant au XXI^e, mais Gombrowicz voulait laisser le plus d'indices possibles pour orienter la lecture et en même temps la rendre la plus claire possible. Cette tendance à expliciter le contenu, dans le style « écoutez, cher lecteur, c'est un livre très érotique qui vous plaira », a surpris ses amis qui lui conseillaient de compliquer davantage la trame du roman et d'éviter des méta-commentaires (ce que lui conseillait Konstanty Jelenski)⁹³. Gombrowicz n'a pas écouté ces propositions et a prolongé la préface pour en faire un mini-manuel de lecture de *La Pornographie*. Nous pouvons envisager deux chemins pour aborder l'activité péritextuelle de l'écrivain : soit on nie tout et on se concentre uniquement sur la narration, soit on la prend en considération pour construire une proposition critique. Il s'avère que la plupart des critiques a préféré la deuxième option. Nous allons opter pour une position intermédiaire, sans ignorer complètement la préface, nous allons nous y rapporter seulement si elle permet d'éclairer notre point de vue. Il en va de même pour la disposition du roman en chapitres.

Comme nous avons vu précédemment, la rédaction du manuscrit a été très irrégulière. Cela se reflète dans la disposition finale du roman divisé en deux parties et douze chapitres. Les parties ne sont pas égales, la première contient sept chapitres tandis que la deuxième se compose de cinq chapitres. La rédaction rapide de la première moitié du roman conditionne la disposition de la première partie dans laquelle les épisodes sont courts et s'entrelacent comme les épisodes d'un roman policier (ce qui ressemble beaucoup à son roman-feuilleton *Les Envoûtés*)⁹⁴. Cette particularité consiste à commencer le chapitre suivant exactement au même moment et au même endroit que le chapitre précédent. La deuxième partie du roman contient des chapitres plus longs, surtout le pénultième qui est le plus long de tout le roman. Si *La Pornographie* est le seul roman de Gombrowicz divisé en deux parties (sans compter *Cosmos*), les chapitres courts sont présents dans tous les textes. Quant à la fin du roman, c'est la partie la plus

⁹³ Voir « *La Pornographie, Cosmos : quelques lettres de Constantin Jelenski à Witold Gombrowicz (1959-1966)* » dans *Gombrowicz, vingt ans après*, éd. Manuel Carcassonne, Christophe Guías, Malgorzata Smorag, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 247-254.

⁹⁴ Respectivement : Partie I, chapitre I – 9 pages, II – 13, III – 8, IV – 8, V – 10, VI – 25, VII- 20 ; Partie II, chapitre VII – 22 pages, IX – 12, X – 20, XI – 34, XII – 5 pages.

courte et concise, peut-être la plus travaillée⁹⁵. Gombrowicz utilisait souvent les métaphores musicales pour parler de la rédaction de ses textes, il « composait », inventait « la finale ». Même les personnages recevaient parfois des noms issus du domaine musical : ainsi, les quatre personnages principaux de *La Pornographie* forment « un quatuor étrange et sensuel »⁹⁶ (un quatuor étant le nom d'une pièce musicale dédiée à quatre chanteurs ou musiciens). De même, dans le *Journal*, l'auteur se rappelle de l'écriture du roman comme d'une œuvre musicale :

Dans *La Pornographie*, j'ai essayé d'en revenir à ce genre de mélodies... chantantes, entraînant... attirantes... [...] Le monde se chante à deux voix. La jeunesse complète la Plénitude par la Non-plénitude. C'est sa tâche géniale. Dont je parle dans *La Pornographie*⁹⁷.

L'intrusion des métaphores musicales dans le roman n'est pas sans importance : même le repas final était « Ce repas... brouillé, traversé par un élan sous-jacent, plein de crescendos indomptables et de significations opposées, confus, comme un texte que l'on aurait tapé par-dessus un autre texte... ! »⁹⁸. Gombrowicz cherchait à mesurer la tension dans son roman suivant le principe musical du *crescendo* tout en gardant un temps pour les pauses et la détente⁹⁹. La dynamique de tension et de détente nous rappelle la déssexualisation et la resexualisation dans l'œuvre de Masoch. Cette technique est visible tant dans *La Pornographie* que dans son ultime roman *Le Cosmos*. Quand un type de temps ou d'espace s'impose pendant trop longtemps, le narrateur change de rythme.

Il semble que Gombrowicz suit le même rythme dans la disposition du roman ce qui influence en même temps le choix de la temporalité fictive que nous allons étudier dans le chapitre suivant.

⁹⁵ Comme l'observe Rita Gombrowicz, l'écrivain a toujours eu des difficultés avec la fin du roman, c'était le cas de *Ferdydurke* et de *Cosmos*. Cf. Rita Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie 1963-69*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004, p. 337.

⁹⁶ LP, p. 61.

⁹⁷ Witold Gombrowicz, *Journal tome II 1959-1969, op. cit.*, p. 142, 144.

⁹⁸ LP, p. 189.

⁹⁹ Dans l'entretien avec Piero Sanavio, Gombrowicz parle de sa technique en se distinguant de Louis-Ferdinand Céline qui selon lui s'attache trop à la vocifération et à la tonalité tendue constante, Gombrowicz affirme « *Ciò che invece cerco di fare è raggiungere una certa distensione. Cioé : cerco che la tensione sia graduata e sia sì tensione ma poi diventi distensione, poi daccapo tensione e tutto sia più umano* », Piero Sanavio, *Gombrowicz : la forma e il rito*, Venezia-Padova, Marsilio Editori, 1974, p. 53.

II Les lignes de tension

II.1 Le narrateur incertain

II.1.1 Toujours le même roman

En ce qui concerne la temporalité fictive de *La Pornographie*, pour la placer dans les catégories proposées par la théorie de Martin Nøjgaard, il faut déterminer son caractère double. Or, le roman a, d'un côté, une forme classique à temporalité linéaire mais, d'un autre côté, il introduit une mise en abyme : « Je vous conterai une autre de mes aventures [...] »¹ et crée l'illusion d'un récit extra-romanesque constitué par plusieurs romans². Ce choix donne l'impression d'une continuité, d'un personnage à mi-chemin entre *Trans-atlantique* (« Je ressens le besoin de transmettre à la famille, aux cousins et amis, ce début que voici de mes aventures [...] ») et *Cosmos* (« Je vous raconterai une autre aventure plus étonnante... »). On pourrait lire les romans suivants comme faisant partie d'un cycle romanesque.

La décision de garder la forme typique du roman influence le temps de la narration. Il est basé sur la narration ultérieure à deux temps verbaux, le passé simple et l'imparfait, intercalés par les commentaires du narrateur. En réalité, c'est un choix du traducteur car le polonais ne connaît qu'un seul temps au passé. Il se distingue uniquement à travers l'aspect qui va au-delà de la simple dialectique perfectif-imperfectif et peut prendre les formes progressives : inchoatives, terminatives, duratives, fréquentatives, itératives ou multiplicatives. Le polonais étant une langue synthétique, le sens se trouve plutôt dans la morphologie du verbe et non dans le temps. La dynamique du récit est conférée à l'alternance des phrases verbales et des phrases nominales. À part la narration

¹ LP, p. 19.

² À partir de *Ferdydurke*, on nous raconte l'histoire d'une vie. Cf. Michał Głowiński, « Parodia konstruktywna. O *Pornografii* Gombrowicza » dans *Gombrowicz i krytycy*, dir. Zdzisław Łapiński, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984, p. 365-383.

ultérieure, il y a des extraits de narration au présent, par exemple à la fin du premier chapitre :

[...] des phalènes butant contre la lampe, phalènes dans la lampe, phalènes contre la lampe, le petit escalier très raide, la bougie, je *tombe* sur un lit et *m'endors*. Le lendemain, un triangle de soleil au mur. Une voix derrière la fenêtre. Je me levai et j'ouvris les volets. Le matin³.

[...] *ćmy tłukące o lampę, ćmy w lampie, ćmy o lampę, i schody kręte na górę, świeca, upadam na łóżko, zasypiam. Nazajutrz trójkąt słoneczny na ścianie. Czyjś głos za oknem. Wstałem z łóżka i otworzyłem okiennice. Ranek*⁴.

Dans cet extrait nous voyons comment les phrases nominales séparent les deux temporalités. Parfois, le présent de narration augmente l'effet dramatique du récit : « Je les revois encore assis ou bien étendus sur les divans dans la fumée épaisse [...] »⁵ ou l'effet d'accélération : « Je monte, Frédéric à ma suite, nous partons »⁶. Le présent revient également dans quelques interventions métatextuelles du narrateur, comme c'était le cas dans le chapitre final « Ici, au fond, s'arrête mon récit »⁷. Il s'agit de rompre le rythme du récit, le narrateur change de temps verbal au début d'un nouveau paragraphe pour déconcerter le lecteur, mais également pour lui faire un clin d'œil. Comme le remarque Barthes, le texte de plaisir travaille par intermittence : une apparition et une disparition alternées. Gombrowicz travaille de cette façon, en changeant le registre et en essayant d'entretenir le lecteur. En réalité, ce dernier lui fait un crédit de confiance car il sait déjà au début qu'il s'agit d'une aventure « sans doute, la plus fatale ».

La distance entre le temps de la narration et le temps de l'histoire est marquée dès le début, dans le deuxième paragraphe du roman : « En ce temps-là, c'était en 1943, je séjournais⁸ dans l'ex-Pologne et dans l'ex-Varsovie, tout au

³ LP, p. 28. C'est nous qui soulignons. Dans la version originale, l'escalier n'est ni petit ni très raide, mais en spirale. On y reviendra.

⁴ Witold Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2011, p. 16. C'est nous qui soulignons. Toutes les références à ce livre seront remplacées par la lettre « P » suivie de la pagination.

⁵ LP, p. 19.

⁶ LP, p. 24.

⁷ LP, p. 226.

⁸ Dans la version originale, le verbe « séjourner » est au plus-que-parfait pour marquer l'antériorité du fait accompli. La forme archaïsante en polonais a été traduite par une forme banale. Sur l'inadéquation des traductions françaises des romans de Gombrowicz. Cf. Maryla Laurent, « Przyprawianie Geby Gombrowiczowi », *Teksty drugie*, n° 3, 2005, p. 165-173.

fond du fait accompli »⁹. Nous ne savons par contre rien du narrateur au moment de la narration. Celle-ci est menée à la première personne comme dans tous les romans de Gombrowicz (sauf dans *Les Envoûtés*). C'est un choix qui détermine le caractère direct des interactions et rend le récit plus crédible (si cela a une importance pour quelqu'un) car le narrateur agit en même temps comme un personnage. On peut se demander à la limite si un tel choix, en raison du degré d'intimité plus élevé, est plus propice à un récit érotique (les mémoires, les journaux, les lettres s'écrivent toujours à la première personne). Ce fut également le choix de Mandiargues quand il écrivit son unique roman publié sous le manteau. Quant à *La Pornographie*, le narrateur se laisse un espace pour commenter l'histoire qu'il est en train de raconter surtout à travers de multiples incises entre parenthèses¹⁰, par exemple : « Je me souviens (et c'est assez important pour les événements qui seront relatés par la suite) [...] »¹¹. Parfois, ces commentaires ont l'effet théâtral des didascalies :

Frédéric s'approcha de moi, charmant. « Ah comment allez-vous donc, mon cher Witold ? (Question parfaitement superflue, nous venions de nous quitter il y avait à peine une heure). Que dites-vous de leur pantomime ? (Il les désigna d'un mouvement enveloppant du bras)¹².

La narration est découpée en paragraphes courts d'une page environ, fréquemment intercalés avec des parties dialoguées. Le narrateur est omniprésent et s'il n'est pas interlocuteur, il assiste à tous les dialogues du roman. Si dans la première partie du roman les dialogues sont fréquents mais rudimentaires¹³, dans la deuxième ils sont plus rares mais plus longs et présentent tous les personnages du roman qui s'entretiennent avec le narrateur. Les conversations sont presque toujours consécutives, l'interlocuteur arrive quand l'autre s'en va. Cette suite de scènes dialoguées confère à des parties du roman un potentiel théâtral¹⁴. La narration est linéaire ; elle suit les événements dans leur ordre chronologique sans

⁹ LP, p. 19.

¹⁰ Les parenthèses ont également une autre fonction que l'on abordera par la suite.

¹¹ LP, p. 32.

¹² LP, p. 146-147.

¹³ À part les dialogues entre Karol et Witold et entre Hénia et Witold, les dialogues sont banals et très brefs ce qui ajoute un effet comique dans les moments de détente. Cf. Chapitre VI, LP, p. 73-96

¹⁴ *La Pornographie* a été mis en scène plusieurs fois. L'une des dernières mises en scène a eu lieu en mars 2014 au théâtre Spoleto de Milan par Luca Ronconi. L'abondance des dialogues facilite l'adaptation théâtrale. Cependant, la prosodie n'est pas toujours évidente et très souvent les comédiens, en lisant les points d'exclamation, croient qu'il faut hurler tout le temps.

analepses ni prolepses¹⁵. Le narrateur maintient la tension générale du récit en alternant les passages descriptifs avec des dialogues ou des monologues intérieurs.

II.1.2 Le point d'émotion

Le caractère émotionnel de la voix du narrateur est souligné par l'usage fréquent de points de suspension, de points d'exclamation et de points d'interrogation¹⁶. De cette façon, la narration d'un segment de l'histoire est immédiatement suivie par un doute concernant la suite des faits racontés, par une admiration, une abjection ou bien par des interprétations possibles de ce qui se passe. Souvent cette technique est utilisée dans une suite, ce qui accroît l'effet de tension. On pourrait dire que c'est une ponctuation émotive. Les points de suspension introduisent des pauses dans le rythme, parfois des mots inattendus ou des commentaires ironiques. Pour mieux saisir cet effet, il vaut mieux lire le texte à voix haute. Dans l'une des premières scènes, le narrateur décrit ses doutes par rapport au projet de voyage :

Y aller ? *Tous les deux* ? Des doutes difficiles à formuler me hantaient quant à l'opportunité de ce *voyage*... Car enfin quoi, l'emmener, pour qu'il continue là-bas, à la campagne, son jeu avec lui-même ?... Et son corps, son corps si... si *particulier* ?... L'emmener en voyage en dépit de son infatigable *indécence silencieuse mais criante* ?... Se charger de quelqu'un *d'aussi compromis et, par là même, compromettant* ?... S'exposer à ce dialogue qu'il menait continuellement avec... avec qui, au fait ?... et *sa science*, sa science de... ? Et sa sournoiserie, ses subterfuges ?¹⁷

Jechać? *We dwóch*? Nawiedzały mnie trudne do sformułowania wątpliwości dotyczące tej jazdy *we dwóch*... no bo, brać go ze sobą żeby tam, na wsi, nadal prowadził swoją grę... A jego ciało, to ciało tak... « *specyficzne* »... Jechać z nim nie bacząc na tę jego niestrudzoną « *nieprzyzwoitość milcząco-krzyczącą* »?... Obarczać się kimś tak « *skompromitowanym a wskutek tego i kompromitującym* »?... Narażać się na ten

¹⁵ À la fin du roman, on pourrait peut-être lire l'intervention du narrateur comme une prolepse : « En fait, tout se déroula fort bien, de mieux en mieux, jusqu'au dénouement qui... avouons-le, dépassa nos prévisions. Et avec une aisance... ! », LP, p. 223. Quand le lecteur lit cette phrase il ne sait pas encore de quoi il s'agit.

¹⁶ Il est important de remarquer la difficulté de traduction, étant donné que Gombrowicz ne suivait pas les règles de la ponctuation polonaise. Les critiques ont remarqué le rôle important des parenthèses et des commentaires d'auteur qui ont besoin d'être interprétés avant d'être traduits. Autrement dit, il y a une « modalisation autonome » qui s'opère dans le texte à travers l'usage des parenthèses ou des guillemets, malheureusement souvent omis dans la traduction française. Voir E. Biardzka, « Gombrowicz w cudzošlowie i nawiasem mówiąc - o modalizacji autonimicznej w francuskim tłumaczeniu Pornografii », *Gombrowicz i tłumacze*, éd. E. Skibińska, Łask, Leksem, 2004, p. 131-139.

¹⁷ LP, p. 21. C'est nous qui soulignons.

« dialog » prowadzony uparcie... z... kim właściwie?... A jego « wiedza », ta wiedza jego o ... ? A jego chytryść ? A jego podstępny ?¹⁸

L'accumulation de points d'interrogation est en quelque sorte une marque d'étonnement et d'incertitude qui se répète souvent dans la narration. De même les répétitions des mots « son corps, son corps », « sa science, sa science » (le traducteur omet la répétition « tous les deux ») sont typiques dans ces accumulations et remettent en question le sens du mot utilisé. Le traducteur néglige à plusieurs reprises des guillemets présents dans la version polonaise. La marque graphique de l'étrangeté se perd ainsi dans la traduction, sans parler des néologismes comme « nieprzyzwoitość milcząco-krzyczącą » (littéralement « indécence silencieusement hurlante ») qui devient « indécence silencieuse mais criante ». Malheureusement, la conjonction « mais » affaiblit d'une manière considérable l'oxymore. Nous croyons que le point d'interrogation accompagné de points de suspension est une figure-clef de tout le roman et la question principale consiste à se demander : où est la pornographie dans tout cela ? Pourquoi nous raconte-t-on cette histoire ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Il en va de même pour le point d'exclamation qui exprime une réaction émotionnelle forte, par exemple quand le narrateur, après avoir vu « la scène sur l'île » arrangée par Frédéric, exprime son admiration pour son astuce :

Ah, le malin ! Le combinard ! Le renard ! Il leur en faisait faire des choses, il leur en inventait des yeux !... Et tout cela dans le cynisme et la perversité ! Et le feu de cette dépravation me consumait, et je ne me possédais quasiment plus, en proie aux affres de la jalousie la plus sordide !¹⁹

Il ne s'agit pas ici d'énumérer des cas exceptionnels ; les séries de points d'exclamation, d'interrogation et de suspension orientent la plupart des pages du roman. La ponctuation dans le roman n'est pas une simple décoration, c'est une composante fonctionnelle qui confère à la narration son caractère particulièrement émotionnel. De cette façon, la phrase – qui ne se termine presque jamais avec un point final – transforme la narration en un exercice de style ; Gombrowicz propose sa propre esthétique de la ponctuation²⁰. Il faut cependant remarquer que

¹⁸ P, p. 9. C'est nous qui soulignons.

¹⁹ LP, p. 148.

²⁰ Toutes proportions gardées, on pourrait rapprocher cette ponctuation de celle de Louis-Ferdinand Céline. Isabelle Serça dans son étude sur la ponctuation romanesque remarque justement qu'elle fait partie d'un registre plus large que celui de la littérature, par exemple de celui

le texte était écrit en polonais et que le rythme du texte original était différent de celui de la traduction française. Les prosodies des deux langues sont différentes²¹. Les points de suspension – si fréquents dans la narration – lui confèrent un air d’incertitude et peuvent déconcerter le lecteur²². Ainsi, les moments de description sont toujours en tension et augmentent les doutes et les incertitudes concernant ce qui s’est passé, ce qui se passe et ce qui arrivera plus tard. Les séries de questions et d’exclamations suggèrent la suite, contredisent les hypothèses précédentes et constituent un va-et-vient sempiternel : c’est pour cela que le lecteur ne peut presque jamais être sûr de ce que le narrateur raconte. Dès que l’on croit comprendre la suite des événements, ils font volte-face. Ce jeu entre le familier et l’inconnu est caractéristique des œuvres précédentes de Gombrowicz²³.

II.1.3 Le rythme

Quant au point de vue du narrateur, il est fixe. On ne connaît pas les pensées des autres personnages, sauf de Frédéric, et même s’ils parlent c’est toujours à travers le narrateur que leurs paroles sont commentées. Cette particularité du roman crée une illusion de deux temps narratifs. D’un côté, il y a une histoire narrée d’une manière officielle et de l’autre, une histoire plus intime. Le lecteur assiste en conséquence à une narration du temps physique (la réalité de la guerre et la banalité quotidienne) et du temps personnel (la vision érotique) qui s’entrelacent. Le temps personnel est plus lent et s’approche de la description.

La deuxième moitié du roman est plus lente car c’est la vision individuelle qui domine. Les événements sont racontés avec beaucoup de détails par rapport à la première moitié du livre dans laquelle c’est l’action qui domine sur les

de la musique. Cf. Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2012.

²¹ Pour ne donner qu’un seul exemple, la phrase impérative en français a une intonation descendante tandis qu’en polonais elle est montante. Cf. Ewa Poteralowicz, *Interpunkcja w języku francuskim i polskim*, Wrocław, OWPW, 1999.

²² L’écrivain hongrois Péter Esterházy en analysant *La Pornographie* remarque une ponctuation insolite : « À cette époque, dans un texte littéraire, je n’aimais pas du tout les points de suspensions (...) Je croyais qu’à ces endroits, l’auteur voulait couper à une corvée, se dérober, éluder ou insinuer quelque chose – tout en feignant qu’il savait ce qu’il ignorait ; et puisqu’il ne reconnaissait pas son ignorance (par lâcheté ou par bêtise), il menait ». Voir Péter Esterházy, « Un importun » dans Gombrowicz, *vingt ans après*, op. cit., p. 170-173.

²³ Surtout *Ferdydurke* et *Le Mariage* où l’onirisme augmente l’effet du connu contre l’inconnu. Les personnages revisitent les lieux qu’ils connaissent mais perçoivent des différences. C’est le procédé propre d’un rêve.

monologues intérieurs du narrateur. Dans la première partie, il n'y a que le rêve érotique sur le couple possible des jeunes et les scènes de poids sensuel qui accompagnent l'action principale, les fiançailles de Hénia. Cette proportion change au fur et à mesure que l'excitation du narrateur et de son complice Frédéric augmentent. De cette façon, la disposition des événements et le ralenti du temps narratif dans la seconde moitié correspondent à un détachement de plus en plus évident du niveau factuel de l'histoire²⁴. Le passage d'une partie à l'autre ne se fait pas d'une façon brusque, il y a des éléments d'action dans la deuxième partie (il y a deux personnages nouveaux : Skuziak et Siemian), de même que des moments descriptifs (et détaillés).

Un instant érotique devient ensuite une durée. La mise en série est soulignée par le narrateur. On revisite les mêmes endroits : l'île, le portail, le jardin ou la cellule de Skuziak. Le temps de l'homme remplace le temps de la nature. On ridiculise la mort et le temps traditionnel. *La Pornographie* repose sur le changement de rythme. On va du rapide au lent ; c'est le contraire de *La Marge*. De même, contrairement au roman de Pieyre de Mandiargues, c'est le passage du temps physique au temps psychique.

II.1.4 Les repères temporels généraux

Nous ne connaissons pas le temps précis de la narration. L'histoire se situe durant la quatrième année de la Deuxième Guerre mondiale. C'est l'année cruciale, 1943, à partir de laquelle les Allemands ont commencé à perdre suite à la bataille de Stalingrad. En Pologne, on a vu la chute de la révolte du ghetto varsovien. À ce point, nous voudrions souligner la différence entre la préface de l'édition française de *La Pornographie* et celle de l'édition polonaise. La version originale n'est qu'une « information » dans laquelle l'écrivain précise que « *La Pornographie* se déroule dans la Pologne des années de guerre »²⁵, mais c'est la Pologne que l'écrivain n'a jamais vu (il était en Argentine depuis 1939). C'est une mise en garde pour qui voudrait lire *La Pornographie* comme un roman historique. De cette façon, le lecteur est prévenu que le temps de guerre n'est

²⁴ Dans le dernier chapitre du roman, la division en mode ralenti et accéléré est plus évidente. Le narrateur se limite pour ne donner que des faits. C'est ainsi que le dénouement du roman – même s'il est très court – contient beaucoup d'événements concentrés. Cf. LP, p. 223-226.

²⁵ P, information (informacja).

qu'une circonstance dramatique et brutale, et s'il s'agit de la Pologne, c'est parce que l'écrivain est polonais. D'après Gombrowicz, la guerre fait partie du paysage culturel polonais et se prête bien à un livre sur l'érotisme. C'est une hypothèse de l'auteur qui croit que la culture polonaise est un champ de bataille entre plusieurs cultures et qu'il en est de même pour l'érotisme qui se trouve entre le catholicisme et l'athéisme, la vertu et le péché, la convenance et l'anarchie, la nature et la culture, le divin et l'humain. Son caractère intermédiaire est par conséquent plus visible dans une situation extrême, comme celle de la guerre. Cette circonstance permet de montrer une caricature du comportement humain, son paroxysme. Contrairement à l'avis de Konstanty Jelenski, nous ne croyons pas que la réalité de la guerre n'a aucune importance pour le contenu du roman. Bien que son rôle soit secondaire, du temps de l'histoire ressort une ambiance singulière et ajoute au roman une particularité de plus. Il ne faut pas oublier que le temps de la guerre est conçu d'une manière stéréotypée comme un temps masculin. De même que la pornographie, la guerre est un « loisir » plutôt masculin. Comme dans la plupart des textes de Gombrowicz, c'est l'élément masculin qui est mis en évidence. Par contre, dans la préface des éditions étrangères (comme par exemple dans l'édition française) l'écrivain présente une sorte de dossier de presse (des extraits de son *Journal*) par rapport au contenu et au thème de l'érotisme sans jamais mentionner que le temps de la guerre ou la réalité polonaise peuvent y jouer un rôle. La préface à l'édition française est une glose sur le contenu et le sens du roman (Gombrowicz y indique le sens principal de son roman, la continuité des thèmes et les scènes les plus importantes). Nous comprenons ainsi que le temps de l'histoire constitue presque un élément de gêne et c'est pourquoi, nous supposons, l'écrivain voulait éviter un autre malentendu. Quant à l'édition étrangère, Gombrowicz met de côté le sens universel du roman et oriente la lecture vers la recherche d'un contenu érotique tant pour les initiés de Gombrowicz que pour les « nouveaux-arrivés ». C'est pourquoi il est possible de lire *La Pornographie* de plusieurs manières : comme un roman policier, un roman de province, un roman grotesque ou un roman sur l'érotisme.

Après avoir abordé la caractéristique générale du temps de l'histoire, nous voudrions en déterminer les parties plus détaillées. Ainsi, nous voudrions présenter l'action de *La Pornographie* dans son développement chronologique en

mettant l'accent sur les particularités de l'exposition par rapport à l'intrigue et le rôle que l'érotisme peut y jouer.

Même si l'on n'a pas d'indication précise sur la période de l'année, on peut supposer qu'il s'agit d'une saison chaude, la fin du printemps ou le début de l'été. La chaleur est évoquée à plusieurs reprises « Dimanche, la campagne, la chaleur »²⁶ « La journée était torride, c'était l'heure du goûter »²⁷, « Il était cinq heures, le jardin était fatigué. La chaleur »²⁸ ainsi que des activités typiques pour l'été : « Hippo s'entretenant avec Frédéric de la moisson et des récoltes »²⁹. Le temps chronologique détermine le temps qu'il fait. Le beau temps détermine ainsi le vêtement léger des personnages et facilite la description des corps. On sent au cours de la lecture que la température, le ciel et la nature augmentent le caractère agréable de la campagne. C'est une ambiance de repos et d'ennui qui contraste avec la terreur de la guerre et l'aura stérile et suffocante de Varsovie.

L'histoire se déroule pendant quelques jours seulement. La première partie commence le samedi après-midi et se termine le jeudi soir quand Amélie, la mère d'Albert, meurt. L'action est racontée d'une manière linéaire, d'un jour à l'autre (chaque chapitre correspond à un jour). La seconde partie, qui commence le jeudi soir, n'a pas de repères temporels précis. Après le retour à Powórna, plusieurs jours passent avant l'arrivée de Siemian. Son séjour ne dure que trois nuits consécutives ; la symbolique du chiffre augmente la tension avant le meurtre final.

II.2 Du temps traditionnel au temps érotique

Le début du temps de l'histoire est marqué par le contraste entre la routine des rendez-vous ennuyeux que se donnaient les artistes et les écrivains dans « un petit appartement de Krucza » tous les mardis³⁰. Un de ces mardis, un homme

²⁶ LP, p. 41.

²⁷ LP, p. 144.

²⁸ LP, p. 158.

²⁹ LP, p. 29. Les récoltes en Pologne ont lieu habituellement en août.

³⁰ De même que dans *Ferdydurke*, l'histoire dans *La Pornographie* commence le mardi. C'est probablement une allusion à l'étymologie du mot *wtorek* qui signifie « le jour qui suit ». Le mardi devient en quelque sorte le jour le plus ordinaire de la semaine.

arrive au café ; c'est Frédéric, qui se présente sous prétexte de vendre des marchandises. Après la première rencontre, le narrateur se lie d'amitié avec Frédéric et ils travaillent ensemble dans un commerce inconnu. Cette nouvelle routine amicale est interrompue par l'arrivée d'une lettre dans laquelle un ami du narrateur les invite tous les deux, de même sous prétexte de certaines « affaires de Varsovie pour lesquelles il aurait besoin de [leur] aide »³¹. La rencontre de Frédéric et l'arrivée de la lettre constituent deux moments d'interruption d'une routine. Le cycle de la quotidienneté triviale (« Dieu, le peuple, le prolétariat, l'art ») est suspendu. Le travail est un prétexte pour le départ ; en réalité, les deux artistes (Witold et Frédéric) ne feront rien d'utile à la campagne.

Le départ en train de Varsovie est prévu pour un horaire précis « trois heures de l'après-midi »³². Après quelques heures de voyage en train, Witold et Frédéric arrivent à Powórna où ils dînent avec la famille d'Hippolyte. Dans tout le roman, on peut observer que les repas déterminent la routine du jour. On y mentionne des petits déjeuners, des déjeuners, des goûters et des dîners (la routine propre au *pornogramme* et proche de celle de *La Marge*). De cette façon, le temps de l'histoire est lié au rite des repas et des promenades qui les suivent. Il semble que surtout l'après-midi revêt un sens spécial car on y consacre plus de temps dans la première partie du livre. Tandis que dans la deuxième, ce sont surtout les événements du soir qui ont le plus d'importance.

Le seul jour mis en évidence dans le roman est le dimanche, le jour du temps religieux. La famille d'Hippolyte se prépare pour aller à la messe. Dans l'église, le narrateur aperçoit pour la première fois l'objet de son désir. On peut remarquer le contraste entre le temps du rite traditionnel (« ici, dans ce sanctuaire de pierre, le paysan redevenait paysan, le seigneur – seigneur, la messe – messe, la pierre – pierre et tout retournait à soi ! »³³) et le rite érotique presque atemporel. C'est vers la fin de la messe que le narrateur aperçoit Karol :

La messe tirait déjà à sa fin, je regardais de tous côtés d'un air ensommeillé, j'étais fatigué, ah, il allait falloir sortir, revenir à la maison, à Powórna, par cette route

³¹ LP, p. 21.

³² LP, p. 22.

³³ LP, p. 34.

sablonneuse... mais, à un certain moment, mon regard... mes yeux... les yeux en débandade et lourds... Oui, quelque chose attirait... les yeux... mes yeux.³⁴

La fin de la messe, le soleil et le champ sémantique du sable (sable dans les yeux) mettent en relief le rôle du temps traditionnel qui provoque l'ennui et oblige presque les yeux à se fermer. Ce n'est que par la suite que le narrateur voit Hénia dans la même logique. Nous croyons qu'il ne faut pas oublier l'ordre de ces deux apparitions qui forment le couple-objet de tout l'intérêt érotique des personnages en question. Le narrateur avait vu Hénia le soir de son arrivée et elle n'avait fait aucune impression sur lui. À partir de cette scène Witold-le narrateur construit une combinaison érotique entre Karol et Hénia sans les connaître.

Dans la suite des événements, le narrateur veut en savoir davantage sur les jeunes. Malheureusement, les jeunes se connaissent depuis l'enfance et ne prouvent aucun type d'attrait l'un pour l'autre. Cependant, la narration les suivra dorénavant et les présentera toujours dans une combinaison particulière. Le soir, après le dîner, Frédéric découvre qu'Hénia est promise à un jeune avocat d'une bonne famille catholique : Albert Paszkowski. Le jour suivant, de même dans l'après-midi (« après le goûter »), Witold commence à suivre Frédéric qui fait une longue promenade. Vers le coucher du soleil les deux messieurs se rencontrent et Frédéric propose un premier contact physique entre Karol et Hénia. La fille doit lui retrousser les jambes du pantalon. Tous les quatre continuent la promenade vers la maison, déjà au crépuscule. Arrêtons-nous un instant sur cette particularité du temps de l'histoire. Le narrateur ajoute un commentaire en disant que le crépuscule est « une substance qui engloutit les formes »³⁵. Cette vision métaphorique du temps n'est pas sans importance : la perte de forme signifie en même temps la perte des freins. L'ambiance devient par conséquent plus érotique dans les heures charnières.

La première tentative du couplage érotique est interrompue. Le jour suivant, dans l'après-midi (encore une fois), à cause de l'arrivée d'Albert, futur fiancé d'Hénia, le temps rituel revient. Les personnages recommencent à agir d'une manière artificielle comme pendant la messe du dimanche : « Son arrivée

³⁴ LP, p. 37-38.

³⁵ LP, p. 23.

provoqua quelques changements notables dans notre petit monde »³⁶. Le caractère traditionnel de cette visite est souligné par le repas abondant : « Quel goûter ! Des pâtisseries, des confitures firent leur apparition sur la table ! »³⁷. Le rite se prolonge dans la promenade habituelle pendant laquelle le couple Albert et Hénia est suivi par le couple marié, Hippolyte et sa femme³⁸, puis par Witold, Frédéric et Karol traînant à la fin. Le cortège semble être une institution anachronique (« C'est comme une promenade d'avant-guerre »³⁹). Le calme est interrompu par une apparition brusque de Karol et une vieille « bonne femme » à l'étang. Le jeune, d'un seul geste, a retroussé la jupe à la femme et a fait voir ses fesses nues à tout le monde. De nouveau, le temps rituel a été interrompu par un geste obscène et carnavalesque. Le rythme change de nouveau. Vers le coucher de soleil, Witold a vu Frédéric et Karol regarder en cachette le couple Albert et Hénia sur un banc. Cette fois-ci, le coucher de soleil souligne une nouvelle configuration des personnages : Albert était clairement un intrus. Cependant, le soir, au dîner, Frédéric et Witold apprennent que les fiançailles ont été annoncées et que dans deux jours tout le monde ira à Ruda pour connaître la mère d'Albert et parler du mariage.

Le matin suivant, Witold, sous prétexte d'accompagner Karol pour faire des affaires dans une ville à côté, l'interroge sur ses sentiments envers Hénia. À leur rentrée, Witold rencontre Frédéric déçu et ennuyé par l'état des choses et commence à préparer le voyage de retour à Varsovie. C'est le premier point culminant du roman dans lequel on a l'impression que toute l'aventure pourrait être interrompue par le départ immédiat de Witold et de Frédéric. Cependant, une autre scène de contact physique entre Hénia et Karol se produit. Les deux cherchent à sortir un bouchon d'une bouteille et écrasent un ver de terre ensemble. La présence de l'érotisme dans cette scène est anticipée par deux animaux : d'un côté la cantharide (l'insecte que l'on utilise pour produire un aphrodisiaque) et le vol du loriot (« wiwilga » en polonais) qui apparaît comme un bon présage. Après la confirmation de cette scène, le lendemain matin, toute la famille se rend à Ruda à la maison d'Albert et de sa mère. Witold profite de cette occasion ; assis dans le

³⁶ LP, p. 65.

³⁷ LP, p. 66.

³⁸ Dans la version originale, la femme d'Hippolyte s'appelle Maria. Le traducteur français a abandonné son prénom.

³⁹ LP, p. 67.

même tilbury avec Hénia, il la soumet à un interrogatoire semblable à celui qu'il a fait auparavant à Karol. Il veut savoir ce que celle-ci pense de Karol.

À Ruda, la scène du cortège de la maison de Powórna se produit à nouveau. Dans l'après-midi, vers l'heure du coucher du soleil (encore une fois le crépuscule), les personnages se promènent. Amélie avec Frédéric, Hénia et Albert, Hippolyte avec sa femme, Witold et Karol de côté, à la fin. La promenade, qui semble appartenir au temps solennel, est à nouveau interrompue, cette fois-ci par la déclaration d'athéisme de Frédéric. À ce moment-là, la décomposition du cortège se déclenche et la fuite d'Amélia a lieu. L'ambiance à Ruda est ainsi ridiculisée. La visite à Ruda et la mort d'Amélia sont privées de sens, le rite est tourné en dérision. Le temps traditionnel finit dans le noir de la nuit. La symbolique du noir et de l'érotisme n'est pas accidentelle : Skuziak qui assassine Amélia est un garçon « aux immenses yeux noirs »⁴⁰ qui contrastent avec la blondeur de ses cheveux. Son aspect angélico-diabolique ainsi que son apparition *deus ex machina* confère à cette scène finale un nouvel intérêt⁴¹.

Nous pouvons remarquer que l'accumulation des événements dans la première partie du roman suit un schéma temporel. Beaucoup d'actions importantes se situent dans l'après-midi, comme si cet espace de temps intermédiaire entre le jour et le soir augmentait l'importance des faits. Le temps de l'histoire suit les personnages dans tous les moments de la journée, d'un jour à l'autre sans trous temporels. Ainsi, la lecture rapide augmente l'attente d'une nouvelle scène avec Hénia et Karol présents. Leur érotisme semble être une folie inventée par Witold. Le narrateur expose l'action et prépare le lecteur pour une solution. Il faut souligner également le caractère répétitif des scènes, les promenades, les dialogues, les repas et même le voyage potentiel du retour à Varsovie. Tout contribue à donner à la première partie du roman un caractère incertain et tendu.

⁴⁰ LP, p. 115.

⁴¹ Malheureusement pour le lecteur, l'écrivain n'a pas développé (ou bien n'a pas gardé après les modifications) le rôle d'Olek dans le roman.

II.3 L'ordre renversé

À partir de la deuxième partie, il s'agit d'un autre genre de cérémonies, païennes ou carnavalesques. Les rôles sont renversés. Le chapitre VIII commence avec le discours de Frédéric sur la mort d'Amélie. Le moral devient immoral. Albert, corrompu par Frédéric, donne un pourboire à la police pour que celle-ci achève les enquêtes sur la mort de sa mère. Les informations sur les funérailles ou le deuil sont omises. Tout le monde rentre à Powórna. Deux nouveaux personnages apparaissent : Olek Skuziak et Siemian. Skuziak est un jeune garçon que l'on tient responsable pour la mort d'Amélie. Il rentre à Powórna en tant que « prisonnier » de la famille. Dans la deuxième partie du roman, les repères temporels sont de moins en moins fréquents. Le narrateur souligne la fréquence de certaines habitudes. Les réunions entre Hippolyte, Albert, Frédéric et Witold deviennent presque quotidiennes, de même que les visites de Frédéric avec Karol et Hénia pour laver et panser les blessures de Skuziak dans le débarras où il est « emprisonné ». La routine est soulignée par le temps écoulé sans aucune narration : « Quelques jours passèrent ainsi »⁴².

Un jour, dans l'après-midi, Hippolyte annonce l'arrivée d'un chef de l'armée clandestine, Siemian. Il arrive le soir et sous la pluie. Ces circonstances météorologiques si différentes marquent le début d'un compte à rebours. C'est une « visite » clandestine, tellement différente de celle que la famille rendait à Ruda. Personne n'attendait le chef de la résistance et son arrivée cause plutôt une gêne. C'est en quelque sorte l'intrusion du temps historique (la Seconde Guerre mondiale) dans le temps privé de l'univers fictif. De cette façon, l'ordre des choses duquel Witold et Frédéric fuyaient de Varsovie (« Dieu, le peuple, le prolétariat, l'art ») se substituait par un ordre nouveau « l'action, la résistance, le chef, la clandestinité »⁴³. Quelle action ? La résistance contre qui ? Qui serait le chef ? À quoi sert la clandestinité ? Bien évidemment, les habitants de la maison à Powórna ne constituaient pas une légion utile pour les causes de la lutte militaire. Frédéric et Witold, deux artistes venus de Varsovie, Hippolyte un noble terrien et

⁴² LP, p. 138.

⁴³ LP, p. 140. N'est-ce pas un hasard que quatre éléments soient remplacés exactement par le même nombre ? Est-ce une autre allusion au quatuor ?

sa femme, les adolescents Hénia et Karol, Olek Skuziak prétendu assassin d'Amélie et Albert, anxieux après la mort soudaine de sa mère assassinée, ne pouvaient pas devenir des soldats. L'introduction de la trame historique et militaire ne trouve pas de suite dans le chapitre de la deuxième partie. Comme dans la partie précédente, le temps de l'histoire procède par interruptions. Ainsi, le lendemain, dans l'après-midi, (« La journée était torride, c'était l'heure du goûter »⁴⁴), Witold se promène dans le parc et découvre les îles près de l'étang sur lesquelles il voit Hénia et Karol sur un banc en train de jouer un pantomime orchestré par Frédéric. Ce dernier explique à Witold qu'il s'agit de répétitions avec des acteurs pour un projet de film⁴⁵. On pourrait dire que c'est la première étape de l'action. Au lieu d'observer et d'imaginer l'attrait sexuel entre Hénia et Karol, Frédéric passe à l'acte. La deuxième étape consiste à avouer son projet à Witold à travers les lettres « Strictement confidentiel – officieux – en cachette de nous-mêmes ; brûlez donc ce papier et n'en parler à personne, pas même à moi. Comme si de rien n'était »⁴⁶. C'est en quelque sorte une parodie de la conspiration militaire, qui devient ici quelque chose d'intime. Le contenu des six lettres que Frédéric écrit à Witold précise l'objet de « la résistance » : trois personnes, Albert, Skuziak et Siemian. D'une manière un peu fantastique, les lettres apparaissent d'une façon immédiate ce qui rend l'intensité de l'action assez insolite, pour ne pas dire comique. Cependant, le rite de la maison semble continuer et l'action clandestine de Frédéric et de Witold persiste dans un temps parallèle. La dissonance de ces deux temps est soulignée par la persistance des horaires du repas pendant lesquels la normalité semble contraster avec l'extraordinaire :

Il n'était pas seul à avoir inventé tout cela. J'y participais. Accepter de passer soi-même pour un fou ? Trahir en soi la seule possibilité d'entrer, d'entrer... dans quoi ? Dans quoi ? Qu'est-ce que c'était ? On sonna pour le dîner. Quand je me retrouvai à table, dans la constellation habituelle que nous formions tous les soirs, les problèmes de tous les jours revinrent m'assaillir, la guerre et les Allemands, la campagne et ses soucis, mais je sentais qu'ils me parvenaient de plus loin... pour tout dire ce n'étaient plus mes problèmes à moi.

⁴⁴ LP, p. 144.

⁴⁵ C'est un cas d'intertextualité très intéressant si l'on considère que le roman a été adapté au cinéma. On y reviendra dans la suite de notre étude.

⁴⁶ LP, p. 149.

Frédéric, lui aussi, était à sa place – et commentait, tout en mangeant des raviolis au fromage, la situation militaire sur les divers fronts de la guerre. Et même, à plusieurs reprises, il se tourna vers moi pour me demander mon avis⁴⁷.

Les formules répétées « tous les soirs », « tous les jours » mettent en évidence ce qui ennue Witold et Frédéric, mais les deux feignent l'intérêt et jouent dans leur théâtre privé de la guerre entre les jeunes et les adultes. La suite de la seconde partie du roman procède selon la logique de l'ordre et de son exécution. Frédéric donne des ordres à Witold dans les lettres. C'est le nouveau chef. Il oblige Witold à emmener Albert pour voir Hénia et Karol sur un banc dans le parc sans lui expliquer qu'il s'agit d'un film. Albert devient jaloux. Le lendemain, à la même heure (« Il était cinq heures, le jardin était fatigué. La chaleur »⁴⁸), la même scène se répète mais cette fois-ci Albert observe à la dérobée sa fiancée avec Karol.

II.3.1 Le crime

L'action se complique quand, pendant la réunion des hommes de la maison, Hippolyte, Frédéric, Albert et Witold découvrent qu'il faut tuer Siemian. Il a subi une crise psychique et veut désertier, ce qui est inadmissible dans l'armée. Les exécuteurs doivent venir cette même nuit, à minuit et demi. Le temps de l'histoire reprend la suite chronologique, la précision militaire exige qu'on mesure le temps à nouveau. À onze heures du soir tout le monde dort sauf les hommes qui attendent les soldats pour l'exécution. La situation devient de plus en plus ridicule car la peur du chef de la résistance provoque la peur de ses exécuteurs qui ne viennent pas au rendez-vous donné à minuit et demi. La règle de l'ordre renversé continue. Le temps de l'histoire a pris du retard. Cependant, le temps presse et l'exécution doit être accomplie par quelqu'un de la maison « [...] c'était un ordre, non pas par écrit, le temps avait manqué, le temps manque en général, rien à faire, il fallait le liquider ! »⁴⁹.

L'action dans la dernière partie du roman se passe pendant la nuit. Deux personnages, Albert et ensuite Siemian, viennent « se confesser » dans la chambre de Witold. Cet épisode retarde la fin du roman. Le premier partage pour la

⁴⁷ LP, p. 156.

⁴⁸ LP, p. 158.

⁴⁹ LP, p. 167.

première fois ses doutes en ce qui concerne le *sex-appeal* entre sa fiancée et le jeune Karol. Pendant le dialogue, Albert s'imagine qu'Hénia « fricote » avec Karol. Il ne comprend pas pourquoi il devient automatiquement la victime de ses propres actions. C'est à ce moment que le personnage d'Albert ressemble à *Actéon* de la première version du roman. La seconde « confession » est celle de Siemian, chef de la résistance en crise psychique. Il a peur de la cruauté de la guerre, il a peur d'avoir peur et par conséquent d'échouer. Cette situation l'immobilise. Il demande à Witold s'il projette de le tuer mais celui-ci ment en lui disant qu'il n'a rien prévu. Il lui conseille de manger avec la famille le lendemain et de prétendre que ce n'était qu'une crise passagère. Ces deux apparitions masculines dans la chambre de Witold lui font réfléchir sur la ridiculisation de deux types de masculinité, deux ennemies de nouvel ordre qui rendent le vieil ordre absurde : le vertueux devenu immoral et le héros devenu lâche.

Le jour suivant, au déjeuner, Siemian apparaît à table. Pour la dernière fois, le temps rituel semble encore fonctionner. Cependant, les gestes échangés à table entre Hénia et Karol rendent Albert fou de jalousie. Après le dîner, les hommes se réunissent pour décider qui sera l'exécuteur de Siemian. Frédéric dans un discours rhétorique présente l'atrocité de l'assassinat et les juge tous incapables de commettre un tel crime. Cependant, il croit que Karol pourrait accomplir cette tâche sans problèmes si on lui donnait un ordre. Le contraire de la logique règne encore une fois et tout le monde se met d'accord. Karol accepte la proposition. Il manque pourtant un complice auquel Siemian ouvrira la porte la nuit. Albert devient de plus en plus agité et jaloux de la tâche conférée à Karol. Après une querelle violente, il va jusqu'à gifler Hénia. Il semble qu'il suspecte qu'elle le trompe avec Karol. Frédéric en profitant de la situation, propose à Hénia de devenir la complice de Karol pour l'exécution de Siemian. Cette action est la répétition de la mise en scène de la rencontre des jeunes sur l'île du début de la deuxième partie du roman. Encore une fois, l'action dans le roman semble se construire sur le même schéma. Cependant, cette fois-ci, il s'agit de tuer quelqu'un réellement. Le cours des événements conduit les personnages au bout de leur résistance psychique. Albert devient fou et veut tuer Karol ; quand Hénia vient se réconcilier, il la rejette. Frédéric dans la dernière lettre explique à Witold le plan d'action pour l'assassinat de Siemian. Ce dernier ne parle plus quand

Witold va dans sa chambre pour lui expliquer le plan de sa fuite (Hénia frappera à sa porte à minuit et demi). Il paraît que dans la logique de la conspiration Witold et Frédéric veulent reconstruire la scène de l'assassinat de Siemian : ils ont déjà « essayé » avec les acteurs (Hénia et Karol) et maintenant, le temps du spectacle est arrivé.

Même la femme d'Hippolyte – qui n'était pas au courant de toutes les conspirations de la maison – finit par se rendre compte de la fin des fiançailles entre Hénia et Albert. Witold à son tour remarque la folie de Frédéric qui, ivre du succès de son plan machiavélique, veut tuer de ses propres mains Olek Skuziak (cependant, il dit que ce n'est qu'une plaisanterie et qu'il ne le fera pas). La dernière partie du roman foisonne de qualifications des faits. Le lecteur assiste à la scène finale dans laquelle le temps de la guerre et le temps privé et érotique s'entremêlent.

II.3.2 La fin

À la fin du roman, le lecteur peut percevoir une interruption du temps de l'histoire par la réapparition du temps de la narration :

Il ne reste plus grand-chose à raconter. En fait, tout se déroula fort bien, de mieux en mieux, jusqu'au dénouement qui... avouons-le, dépassa nos prévisions. Et avec une aisance... ! Au point que j'avais envie de rire à la pensée qu'une difficulté si oppressante se résolvait en une facilité aussi déconcertante⁵⁰.

Le voilà, le narrateur revient à jouer son rôle métalittéraire. Il anticipe le dénouement « aisé », mais nous ne savons pas qui doit sentir cette aisance : le narrateur ? L'écrivain réel ? Le lecteur ? Cette proposition contraste d'une manière évidente avec la tension préparée pas à pas dans les chapitres précédents de la seconde partie du roman : les dialogues, les doutes, la folie des personnages, les réactions violentes, etc. Après l'amplification de la tension, le moment de détente arrive. Comme dans la première partie du roman, le rythme de la narration suit les alternances. Ici, le narrateur, déconcentre le lecteur et l'incommode avec son intrusion d'un ton léger « j'avais envie de rire ». De même que le temps de l'histoire érotique entre Hénia et Karol était interrompu par l'intrusion du temps de la guerre (l'apparition de Siemian). Ici, la narration change de forme juste

⁵⁰ LP, p. 223.

avant le dénouement. C'est encore un autre type de parodie de la forme typique du roman⁵¹.

Le dernier chapitre est ainsi divisé en trois parties. Tout d'abord, l'intrusion du narrateur et le rappel au lecteur que le roman va bientôt se terminer. Ensuite vient la narration de l'approche du couple Hénia et Karol à la chambre de Siemian (à côté de la chambre où Witold l'attendait étendu sur son lit). De nouveau, l'horaire précis est repris dans la description

J'attendais que l'escalier gémissse sous les pas du jeune couple meurtrier, mais il était encore trop tôt, il s'en fallait d'un bon quart d'heure. Silence. Dans la cour, Hippo montait la garde, Frédéric au rez-de-chaussée, à l'entrée. Enfin, à minuit et demi exactement, l'escalier craqua tout en bas sous leurs pieds, sans doute déchaussés. Nus ? Ou en chaussettes ?⁵²

À ce moment, la description d'une action très simple (monter l'escalier) ralentit d'une manière considérable. À chaque craquement de l'escalier, le narrateur s'imagine le couple dans des positions sexuelles différentes. D'une manière insolite, seuls les effets sonores produisent chez le narrateur des visions érotiques du couple montant l'escalier⁵³. De même, le bruit produit par les deux frappings à la porte de Siemian change le style de la narration. De la description, le narrateur passe aux faits :

Ici, au fond, s'arrête mon récit. Le dénouement fut trop... lisse et trop... foudroyant, trop, léger-facile pour que je puisse le relater de façon suffisamment vraisemblable. Je me bornerai aux faits⁵⁴.

La narration suit les effets sonores. La voix de Hénia, la clef dans la serrure, la porte qui s'ouvre et les trois coups de couteau dans le corps. Quand Witold entre dans la chambre, on découvre que ce n'est pas le chef de la résistance mais Albert qui gît mort par terre. Siemian dans son lit était mort, lui-aussi, le flanc blessé. Le *qui pro quo* de cette scène est interprété comme une tentative de suicide organisée par Albert. Il aurait tué d'abord Siemian, puis il aurait attendu l'exécution en jouant son rôle. À la fin, Frédéric rejoint la chambre en jetant un couteau ensanglanté par terre. Nous ne savons pas s'il s'agissait de la réalisation de son

⁵¹ Cf. Michał Głowiński, « Parodia konstruktywna », *op. cit.*

⁵² LP, p. 223.

⁵³ Nous y reviendrons dans les chapitres suivants.

⁵⁴ LP, p. 226.

idée folle d'assassinat d'Olek Skuziak ou bien du suicide de Frédéric. La scène, digne d'une pièce de Shakespeare – avec deux cadavres et deux meurtriers – termine pourtant avec des sourires. Nous pouvons apercevoir dans la deuxième partie du roman l'agression qui devient de plus en plus présente à partir du meurtre d'Amélie.

Nous ne connaissons pas la suite de l'histoire. La fin semble tourner en dérision la fatalité des faits. La première phrase annonce que ce serait l'aventure « la plus fatale ». Cependant, le narrateur ne semble pas avoir appris quelque chose de cette aventure. Elle est digne d'être racontée parce qu'elle est intéressante pour lui. Sentir sa voix qui la raconte lui procure un nouveau plaisir. C'est le retour du narrateur à une histoire de sa vie et un voyage au temps de sa jeunesse⁵⁵. Au moment de raconter la fin, le narrateur a envie de rire. Le rire est causé par l'artifice de cette scène finale mais il résulte également de la rupture des schémas narratifs. La scène finale établit un lien entre la tension et le rire, entre l'excitation sexuelle et le relâchement qui suit l'orgasme.

II.4 Le roman à deux temps

Même si la temporalité fictive n'a pas pour Witold Gombrowicz le rôle primordial dans la composition de l'érotisme dans son roman comme c'était le cas dans *La Marge*, sa disposition permet au lecteur d'apercevoir l'homogénéité de plusieurs trames qui semblent parfois arbitraires. L'écrivain polonais n'expérimentait pas avec le temps d'une façon globale, nous ne trouvons pas ici des récits intercalés, des illusions du futur ou du passé comme c'était le cas dans *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues. Le temps narratif et le temps de l'histoire correspondent dans *La Pornographie* au contenu du roman et, comme nous l'avons remarqué dans le chapitre précédent, au mode de rédaction.

Notre première remarque concerne la narration à la première personne et l'imposition d'une continuité entre plusieurs romans de Gombrowicz. De plus, le temps linéaire de la narration donne l'impression que l'on pourrait lire les romans

⁵⁵ Gombrowicz avait 39 ans en 1943. Il était, comme on dit, avant « la ligne d'ombre » des quarante ans. S'il s'agissait d'une histoire autobiographique, elle devrait se dérouler en Argentine.

l'un après l'autre, comme formant l'ensemble des aventures d'un certain Witold Gombrowicz et son univers fictionnel. La distance choisie entre le temps de la narration et le temps de l'histoire ajoute une aura d'onirisme aux souvenirs racontés. Comme nous l'avons vu en comparant la préface française et l'information précédant l'édition polonaise, le temps de l'action n'était pas pris au sérieux par l'auteur et ne pouvait pas être compris comme de la littérature factuelle. Cependant, l'écrivain ne choisit pas n'importe quelle année de la guerre, c'est l'année de la première défaite du nazisme : 1943. La rupture du temps militaire peut être comprise seulement si on la compare avec la rupture de plusieurs normes sociales et culturelles. Même si le temps de l'histoire est linéaire, il est interrompu à plusieurs reprises, à commencer par l'ensemble du roman, brisé en deux parties et ensuite en douze chapitres. Pour comprendre l'inégalité entre les parties du roman, il faut comprendre la logique de la présentation. Les premiers chapitres exposent l'action, nous présentent vite le prétexte du voyage de Frédéric et de Witold à la propriété d'Hippolyte. Sans perdre de temps pour une exposition approfondie, nous comprenons le nouveau motif du voyage à partir du premier jour de leur séjour : l'attrait sexuel pour Karol et la volonté de le mettre en couple avec Hénia, suivant un principe esthétique. Le narrateur-personnage déclenche un mécanisme qui subordonne toutes les actions jour après jour (les dialogues, les promenades, les voyages) à la poursuite du couple de jeunes. Le plaisir suit l'horaire du repos de l'après-midi ou du coucher du soleil tandis que le caractère érotique des rencontres avec les jeunes est souligné par la chaleur du beau temps. Même l'obstacle principal (les fiançailles d'Hénia avec Albert) peut être surmonté. Cependant, jusqu'à la fin de la première partie, Witold et Frédéric semblent participer au temps rituel de la famille et suivent docilement les habitudes de la vie tranquille de la campagne composée de repas familiaux⁵⁶, de goûters, de promenades, de discours galants, de toasts et de visites chez les voisins. Ce n'est que dans la seconde partie que les repères temporels deviennent de plus en plus relâchés et que l'action devient plus lente. L'apparition de Siemian est une circonstance chronologique sans lien avec les

⁵⁶ L'auteur consacre beaucoup de place à la nourriture et à la régularité des repas. Dans la deuxième partie, Siemian ne mange pas avec les autres hôtes de la maison, ce qui souligne son exclusion. Cette mise en évidence fait penser à la troisième partie de *Ferdydurke* et à des repas pantagruéliques chez la tante de Józio Kowalski.

parties précédentes. L'intrusion du temps historique – au lieu de donner un ton sérieux à l'ensemble de l'histoire – ajoute de l'absurdité. Les rôles sont renversés, Frédéric et Witold (les artistes !) passent à l'action, organisent les rencontres de Hénia et Karol non seulement pour leur plaisir (comme dans la première partie du roman) mais également pour éliminer Albert du jeu érotique. Le temps devient donc un compte à rebours. C'est un temps militaire. Les réunions et les rendez-vous des hommes ont un horaire précis. Les dialogues plus longs ajoutent du suspens ; on attend l'exécution de Siemian puis la décision sur son assassinat. Il semble que la deuxième partie n'est que l'attente d'un acte sexuel entre Hénia et Karol ou du dénouement d'une situation dramatique (un meurtre). Le narrateur, d'observateur passif devient le créateur du temps de l'histoire. Cependant, la résolution finale et le double meurtre d'Albert et de Siemian semblent se résoudre d'eux-mêmes. Si dans la première partie l'érotisme était présent surtout dans quelques scènes particulières, dans la deuxième partie, il devient le moteur principal de l'action des personnages et constitue une durée dans laquelle doivent participer non seulement Hénia, Karol, Frédéric et Witold mais tous les acteurs de *La Pornographie*.

Après avoir analysé la catégorie du temps et de son développement dans le roman, nous voudrions porter notre attention sur l'espace et les interactions des personnages. Si le temps détermine l'espace, celui-ci ne peut pas exister dans un vide. Il ne s'agit pas d'un guide touristique mais d'un univers fictif dans lequel l'érotisme est surtout une configuration de personnes.

III Espace de l'érotisme

III.1 Voyage

Dans le chapitre précédent nous nous sommes concentrés sur la question du temps par rapport à l'érotisme. S'il est possible de concevoir le temps sans érotisme, il n'est pas possible de faire le contraire. Il en va de même avec l'espace. Il est impossible d'imaginer l'érotisme sans un espace.

On voyage beaucoup dans les textes de Gombrowicz remarque Miguel Grinberg dans son étude sur l'auteur polonais¹. Dès les premiers contes du *Bakakai* jusqu'à sa dernière pièce de théâtre *Opérette*, les personnages se déplacent fréquemment dans le temps et dans l'espace. Du point de vue temporel, c'est presque toujours un retour au passé imaginaire. Du point de vue spatial, Gombrowicz se plaît à mêler les éléments des espaces qu'il connaît très bien avec des éléments presque fantastiques. Le lecteur pressent toujours qu'il y a plus d'une catégorie d'espaces dans lequel circulent les personnages. Il en va de même dans *La Pornographie* où nous trouvons plusieurs zones d'interaction où le mouvement joue un rôle primordial. Certaines d'entre elles possèdent à notre avis un sens érotique. Il s'agit de tracer une certaine topographie de l'érotisme². Dans d'autres cas, l'espace à lui seul n'arrive pas à exprimer l'érotisme. Il faut le peupler de personnages qui interagissent. Le rapport le plus direct entre deux personnes est la vue ; d'où l'attention portée par le narrateur à ce que l'on regarde. Cependant, le regard dans *La Pornographie* (comme dans d'autres textes) a un statut ambigu. L'écrivain affiche une certaine méfiance envers le visuel et laisse l'espace à d'autres sens comme le toucher ou l'ouïe. Pour toutes ces raisons, nous voudrions montrer comment Gombrowicz décrit l'érotisme simultanément à travers l'espace et les personnages.

¹ Cf. Miguel Grinberg, *Evocando a Gombrowicz*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 2004.

² Sur la question de l'espace et la vision particulière de l'érotisme spatial. Cf. Janusz Margański, « Le Nord, Le Midi et le texte », dans *Witold Gombrowicz : entre l'Europe et l'Amérique*, éd. Marek Tomaszewski, Lille, Septentrion, 2007, p. 237-245.

III.1.1 La fuite de la ville

Tout d'abord, nous ne savons pas de quel endroit on nous raconte *La Pornographie*. Le narrateur, qui est en même temps le personnage (Witold ou Gombrowicz), nous racontera une autre de ses aventures, mais nous ne connaissons pas sa perspective spatiale. Le lieu de rédaction, l'Argentine, a sans doute pu influencer l'écrivain mais il n'a pas choisi de placer l'action dans son deuxième pays comme c'était le cas dans *Trans-atlantique*. Placé nulle part, il décrit la Pologne qu'il connaissait d'avant son départ en 1939. Le pays était alors jeune (l'indépendance a été obtenue en 1918) et l'ambiance anachronique – le nouveau et l'ancien contrastaient sur tous les niveaux de la culture, dans la littérature et dans l'érotisme également³. De plus, ce n'est pas n'importe quelle partie de la Pologne, mais les endroits de son enfance, de son adolescence et de sa maturité. C'est, d'un côté, la campagne dans la région de Sandomierz, à 200 km au sud de Varsovie, et d'un autre côté, la capitale polonaise où Gombrowicz a commencé sa carrière littéraire⁴. Ce n'est qu'un fragment de la Pologne de l'époque à partir duquel l'écrivain imagine le lieu d'action d'une histoire racontée dans son roman. Ce choix peut être compris comme un voyage sentimental. Il ne faut pas oublier non plus que la campagne, comme théâtre des événements, s'inscrit dans une mode de la littérature polonaise et constitue une intertextualité importante dans l'œuvre de Gombrowicz⁵.

Nous connaissons le lieu où l'action de l'histoire commence : « l'ex-Pologne » et plus précisément « l'ex-Varsovie ». Les deux valeurs du passé traduisent l'annihilation de ce que le pays et sa capitale représentaient avant la

³ Dans les années 1930 l'ouvrage *Le Mariage parfait* du gynécologue néerlandais Theodoor Van Velde était un bestseller dans le milieu artistique varsovien. Le livre, publié pour la première fois en 1926, était une sorte de Kamasutra de l'époque et a connu un énorme succès éditorial (et la mise à l'Index).

⁴ Dans le roman, nous pouvons retracer les endroits réels que Gombrowicz visitait sans doute plusieurs fois : Varsovie, Lwów, Ćmielów, Brzóstowa, Rudniki, Poznań, Ostrowiec, Bodzechów, Grocholice. Dans les années 1930 presque 85% de la population vivait à la campagne. On pourrait donc dire que la vie rurale représentait la plupart du pays dans le sens spatial mais également dans le sens culturel. La Pologne des années 1940 était un pays de 400 000 km carrés et 32 millions d'habitants. Varsovie avait presque 1,3 million d'habitants.

⁵ Pour ne pas chercher d'autres exemples citons deux écrivains polonais qui ont décrit l'érotisme de la campagne polonaise : Stefan Żeromski (candidat au prix Nobel en 1921, 1922, 1923 et 1924) et Władysław Reymont (prix Nobel de littérature en 1924). Quant à l'œuvre de Gombrowicz, rappelons l'épisode de *Ferdydurke* quand Jojo fuit à la campagne avec son compagnon. On abordera cet épisode plus tard.

Seconde Guerre mondiale, « tout au fond du fait accompli »⁶. Dès le début, le narrateur souligne le contraste entre la vivacité des « ex-cafés » fréquentés par les artistes et les écrivains et la situation de 1943 quand ils se sont tous regroupés dans « un petit appartement de la rue Krucza⁷ ». L'ambiance suffocante de ce lieu ainsi que l'aspect physique des « vieux compagnons et amis » du narrateur, « squelettiques » ou « un peu abîmés » et les discours stériles menés sur Dieu, l'art et la société contribuaient à créer un espace abominable. Ce qui vient, en quelque sorte, au secours du narrateur est la visite de Frédéric⁸. Le narrateur observe tout de suite son aspect physique : « un homme de trente à quarante ans, noir, sec, au nez aquilin »⁹. La traduction française est précise quant à son âge « trente à quarante ans » tandis qu'en polonais c'est « w średnim wieku » (un âge moyen), ce qui correspond effectivement à l'âge de « la crise de la quarantaine ». La période critique entre la jeunesse et la vieillesse nous permet de comprendre le comportement des personnages entre eux. La notion d'âge est très importante, les personnes ayant un âge en particulier entrent dans la trame principale du roman.

Il n'y a rien de spécial dans cette apparition, sauf le comportement bizarre observé avec curiosité par le narrateur. La singularité du comportement pousse le narrateur à se lier d'amitié avec Frédéric pendant quelques mois. Nous ne savons pas beaucoup sur Frédéric sauf des bribes de sa biographie : il s'est occupé de théâtre, il parle allemand, il est athéiste, « il avait des notions de médecine », peut-être voyageait-il un peu (il parle de Venise)¹⁰. Nous ne savons rien de plus sur cette amitié, sauf l'admiration de la part du narrateur envers le comportement provocateur de Frédéric. On pourrait surtout dire que c'est une personne du milieu artistique, un acteur avec une sensualité visuelle (il admire les paysages). Il ressemble un peu à Narcisse, il ne cesse de s'admirer mais en même temps se sent

⁶ LP, p. 19.

⁷ C'était l'un des passages célèbres du centre de Varsovie avant la Seconde Guerre mondiale. Après la guerre, la rue a été complètement démolie et brûlée par les nazis.

⁸ Beaucoup d'événements dans *La Pornographie* suivent le modèle classique de la narration « mais un jour », « soudain », « le lendemain », etc. Il y a une partie laissée au hasard du temps.

⁹ LP, p. 19.

¹⁰ Il n'y a presque pas de critiques de *La Pornographie* qui omettent le rôle de Frédéric. Surtout l'analyse intertextuelle supposant son côté nietzschéen a eu énormément de succès. Nous ne savons pas si une telle référence soit juste. Étant donné le sujet exploité, nous limitons nos analyses au minimum nécessaire pour notre démarche.

perdu dans son admiration¹¹. C'est pourquoi le narrateur ne sait pas s'il peut se déplacer avec lui dans un autre espace, très différent de celui de la Varsovie artistique. Frédéric est l'alter-ego du narrateur Witold, selon les premiers critiques du roman Artur Sandauer¹² et Konstanty Jelenski. Le nom allemand *Doppelgänger* (le double-voyageur) est peut-être plus précis car il s'agit d'entreprendre un voyage ensemble, ce qui constitue un thème récurrent dans les textes de Gombrowicz. Selon Sandauer, l'alter-ego du narrateur sert à introduire la thématique érotique dans le roman, comme c'était le cas dans *Ferdydurke* (Mientus) et dans *Trans-atlantique* (l'homosexuel Gonzalo). Cette interprétation du personnage de Frédéric semble en quelque sorte canonique dans les études sur *La Pornographie*. Nous n'allons pas la contredire, mais nous voudrions mettre l'accent sur l'organisation de l'érotisme et non sur le statut du personnage. Il semble que la partie la plus intéressante du personnage de Frédéric apparaît dans les lettres écrites à Witold quand le narrateur lui confère sa voix. Les missives proposent une interprétation intérieure de l'œuvre, une espèce de « prière d'insérer » expliquant comment interpréter les événements dans la seconde partie du livre. La lettre comme moyen d'échange entre les personnages a mené certains critiques à effectuer une lecture intertextuelle avec *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, ce qui placerait Gombrowicz dans la tradition de la littérature érotique française¹³. Cependant, le motif de la lettre et de la manipulation apparaît déjà dans le premier conte de l'écrivain polonais et il ne semble pas constituer une exception importante. Pour retourner au thème de la fuite, la situation opprimante et dramatique de la capitale conduit le narrateur à accepter l'invitation à Powórna, la propriété de son ami Hippo.

¹¹ Dans une de première description, Frédéric est présenté dans une pose semblable : « Il prit une allée latérale qui menait au bord de l'étang, s'arrêta au-dessus de l'eau, l'œil vide, et son visage était celui d'un hôte, d'un touriste... », LP, p. 54. Le personnage aliéné veut se retrouver. Frédéric est un personnage complexe à la recherche du sens de son existence.

¹² Cf. Artur Sandauer, *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, Warszawa, *Kultura*, n° 42, 43, 1965. La critique très négative de Sandauer se superposait à l'attaque de la presse polonaise après la provocation d'une agente des services secrets du régime communiste qui voulait discréditer Gombrowicz aux yeux des lecteurs polonais. Du point de vue littéraire, l'erreur principale de Sandauer consiste à associer le narrateur du roman avec le Witold Gombrowicz réel. Cette approche biographique, plutôt que de mener à des conclusions critiques, établit un diagnostic de pathologie sexuelle.

¹³ Cf. René de Ceccatty, « La Manipulation » dans *Gombrowicz, vingt ans après*, op. cit., p. 165-169. L'hypothèse est plausible, d'autant plus que le livre de Laclos a été traduit en polonais dans les années 1920 par Tadeusz Boy-Żeleński.

Les deux amis, Frédéric et Witold, se déplacent de la ville à la campagne. La ville est un espace dramatique et malveillant. Par contre, à la campagne, le temps passe plus lentement et le calme et la paix règnent. C'est l'espace de la biologie. Le narrateur souligne que ce voyage est pour lui un repos et un contrepoids. Peut-être est-ce encore une fois un contrepoids à l'ennui. Les deux artistes¹⁴ arrivent en train dans un espace suspendu dans le temps qui ressemble un peu à l'espace du rêve que l'on connaît par morceaux mais que l'on n'arrive pas à reconnaître dans son ensemble¹⁵. Le narrateur remarque cette particularité onirique dans un passage descriptif :

À travers un bout de vitre je voyais des champs bleuâtres et endormis que nous parcourions dans un fougueux vacarme... c'était la même large plaine tant de fois contemplée, ceinte de la ligne brumeuse de l'horizon, une terre quadrillée, quelques arbres fuyants, une maison, un corps de femme¹⁶ s'éloignait... la même chose que toujours, ce qu'on s'attend d'avance à voir... et pas la même chose pourtant ! Parce que la même chose, précisément ! Et inattendu, et inconnu, plus encore, incompréhensible, dirais-je, inconcevable même !¹⁷

Les « champs endormis » et le silence soulignent le caractère insolite du nouvel espace. Au fur et à mesure que le train avance, le narrateur se rend compte de cette différence et du danger que cela représente :

[...] ce projet de le faire sortir de la ville, de le jeter dans l'espace découvert de la campagne¹⁸, où, dans l'air élargi, sa singulière qualité intérieure pouvait plus à loisir déployer ses ailes...¹⁹

C'est pourquoi déjà pendant le voyage en train avant d'arriver chez Hippolyte, Witold se rend compte des conséquences de sa décision : « pourquoi l'ai-je emmené avec moi ? Pourquoi m'être condamné à cette présence qui, au lieu de me

¹⁴ Le narrateur se présente à un moment donné : « Moi, écrivain polonais, moi, Gombrowicz [...] », LP, p. 52.

¹⁵ Ici, nous suivons une piste d'interprétation développée par Marek Paweł Markowski qui dans son étude divise le monde de Gombrowicz en trois zones : le quotidien, le démoniaque et l'insolite. Cf. Marek Paweł Markowski, *Czarny nurt : Gombrowicz, świat, literatura (Le courant noir : Gombrowicz, monde, littérature)*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.

¹⁶ « Le corps de femme » est une coquille laissée par mégarde par le traducteur Georges Lisowski. Ce devrait être « le corps de ferme ». L'erreur persiste dans les éditions actuelles. Sur la traduction de *La Pornographie*. Cf. « Gombrowicz », *Cahier de l'Herne*, n° 14, 1971, éd. Dominique de Roux et Konstanty Jelenski.

¹⁷ LP, p. 22.

¹⁸ Dans la version originale « przestrzenie pozawarszawskie » (les espaces extra-varsoviens) soulignent encore davantage le contraste entre la ville et la campagne.

¹⁹ LP, p. 23.

reposer, m'exténue ? »²⁰. Le fait d'abandonner la ville est une décision agréable mais dramatique à la fois, comme dans *Ferdydurke*, quand Jojo et Mientus voyagent vers les faubourgs pour chercher un valet de ferme et remarquent le paysage qu'ils abandonnent :

[...] ce fut la fin des maisons, des rues, des égouts, des caniveaux, des coiffeurs, des fenêtres, des ouvriers, des femmes, mères et filles, des parasites, des choux, des odeurs, des ruelles, des poussières, des commerçants, des apprentis, des souliers, des blouses, des chapeaux, des hauts talons, des tramways, des boutiques, des légumes, des voyous, des enseignes, des objets, des regards, des cheveux, des sourcils, des bouches, des trottoirs, des ventres, des instruments, des organes, des hoquets, des genoux, des coudes, des vitres, des cris, des toux, des étternuements, des crachements, des conversations, des enfants et du bruit. La ville avait disparu. Devant nous, des champs et des bois. [...] L'espace. La terre. [...] Ciel immense. L'horizon bleu dans la brume. Je m'arrêtai à cette limite de la ville et sentis que je ne pouvais pas être en dehors du groupe, des objets fabriqués, de l'élément humain créé par les humains²¹.

Le narrateur observe la ville comme un ensemble de fabrications humaines : il veut s'en échapper mais il a peur en même temps de l'exotisme de la campagne. Comme dans *La Pornographie*, le narrateur dans le train aperçoit dehors « un temps brumeux », « la ligne brumeuse de l'horizon », qui contraste avec l'inconfort du train : « L'enfant se mit à piauler, la bonne femme éternua... Cette puanteur aigre... »²². Le voyage en train est un espace entre la ville et la campagne.

Arrivé à la gare, le paysage devient encore plus archaïque et par conséquent plus étrange : « Voici la calèche, les chevaux, le cocher – la calèche est familière et familier aussi ce geste du cocher ôtant sa casquette – qu'ai-je donc à les observer si attentivement ?... »²³. Le voyage en briska²⁴ est le symbole du passé comme si le temps s'était arrêté à la campagne polonaise du XIX^e siècle et où les vieilles coutumes (ôter sa casquette devant l'hôte) sont restées les mêmes²⁵.

²⁰ LP, p. 24.

²¹ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* dans *Moi et mon double*, op. cit., p. 441-442.

²² LP, p. 22.

²³ LP, p. 24.

²⁴ L'équivalent du polonais « bryczka » est un type plus léger de calèche.

²⁵ Pour une description détaillée des références historiques de *La Pornographie* Cf. Michal Legierski, « Nowe czytanie *Pornografii* » (La nouvelle lecture de *La Pornographie*) dans Michal Legierski, *Modernizm Witolda Gombrowicza : wybrane zagadnienia*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1996, p. 55-148. Dans son étude, l'auteur propose un large contexte historique concernant la culture de la noblesse terrienne, le thème de la campagne, de l'idylle champêtre dans la

Pendant le voyage, le narrateur observe attentivement le cocher qu'il regarde de derrière « [...] devant moi le dos du cocher... curieux ce dos [...] », « le visage invisible, la voix est la même »²⁶. Witold reconnaît l'espace à travers les parties du corps du cocher. Ainsi, il lie le temps avec l'espace du corps. Il s'agit d'un lieu qu'il visite après une longue période d'absence.

III.2 Les exclus

Dans la présentation des personnages, nous pouvons percevoir une division entre un groupe de *sex-appeal* et un groupe exclu de l'érotisme. Le premier représentant du second groupe est Hippolyte S., le propriétaire de Powórna²⁷, dont l'aspect physique est décrit d'une manière qui l'oppose assez clairement à Frédéric :

Je fus frappé et aussitôt comme repoussé par l'enflure rouge de ses joues, éclatantes... il semblait avoir déjà éclaté de partout à cause de cette enflure, qui avait fini par lui faire des membres disproportionnés, par épanouir sa chair de tous les côtés à la fois, de sorte que son corps odieusement florissant ressemblait à un volcan de viande jaillissante... et dans ses bottes de cavalier il étalait des pattes apocalyptiques, tandis que ses yeux semblaient nous contempler du fond de cette graisse comme à travers une petite lucarne. Mais il se collait à moi et me serrait dans ses bras²⁸.

Hippolyte n'est plus le même que le narrateur se souvenait (« Était-ce bien lui ? »). Son corps grassouillet le repousse, sa laideur est soulignée par le contact

littérature polonaise du XVI^e siècle. L'auteur cherche à classifier la typologie du roman de Gombrowicz (il se penche pour *Künstlerroman*) et à l'interpréter dans le contexte du modernisme européen. C'est une lecture historique dans laquelle le roman est surtout centré autour du personnage de Frédéric, compris comme le demiurge d'une sorte de Dionysie païenne (incarnation de Frédéric Nietzsche). La supposée « nouvelle lecture » n'est qu'un prolongement de la critique d'Adam Sandauer qui basait tout le sens du roman sur le personnage de Frédéric. Si nous sommes d'accord avec certaines remarques (la rébellion moderniste contre l'inertie culturelle de la noblesse terrienne ou les allusions érotiques dans la description du paysage) nous ne croyons pas que les personnages de Frédéric et de Witold veuillent remédier leur impuissance ou que l'érotisation de l'espace suggère une réécriture de la mythologie. Nous estimons que malgré les éléments modernistes, *La Pornographie* est surtout un roman de son époque (les années 1960) et qu'il anticipe même le développement de l'érotisme.

²⁶ LP, p. 25.

²⁷ Un intertexte possible avec personnage d'Hippolyte Wielosławski du roman *Przedwiośnie* de Stefan Żeromski. C'est un propriétaire terrien qui invite son ami Cezary Baryka à séjourner dans son manoir Nawłóć pour se reposer après la guerre bolchévique. Nawłóć est l'espace idyllique où le temps est mesuré avec les horaires des repas et les visites des amis. Pour passer le temps, on organise souvent des promenades à pied ou en calèche.

²⁸ LP, p. 26.

tactile. Le noble de Powórna soliloque tout le temps. Cette particularité de sa voix ainsi que les gestes qu'il répète (il se plaît à écraser des petites mottes de terre) lui confèrent le masque d'un personnage caricaturé²⁹. Il ne fera pas l'objet de l'intérêt érotique de qui que ce soit. Il fait partie du groupe des personnages répulsifs comme Albert, Siemian, Amélie et la bonne femme à l'étang.

La femme d'Hippolyte, qui dans la traduction française apparaît sans prénom (Maria, dans la version originale) est le personnage secondaire. Elle est traitée comme un enfant³⁰ et non initiée dans les intrigues de la maison. Elle apparaît seulement déterminée par sa fonction : la femme d'Hippolyte, la mère d'Hénia (« Étant essentiellement mère, elle ne pouvait plus rien accomplir au présent »³¹), la maîtresse de la maison, ou Madame. De même que son mari, elle est caractérisée par son tic (elle touche tous les objets du bout des doigts³²). Bien que le narrateur ne soit pas généreux en mentionnant ses caractéristiques, le lecteur peut s'imaginer qu'elle possède (ou bien qu'elle possédait jadis) un certain charme. Le toucher met en relief sa beauté qui n'est qu'un souvenir perceptible à travers les gestes : « Madame touchant du bout des doigts son visage, comme vérifiant le grain de sa peau »³³, « Dansèrent, pendant qu'elle s'éloignait, ses anciens appas »³⁴. Mélancolique, évanescence, naïve dans son catholicisme, elle représente une féminité anachronique et une mère polonaise. Elle admire Albert comme futur mari pour sa fille, ce qui dévoile sa coquetterie (« Un homme très bien. Vraiment très bien – elle battit des cils »³⁵). Probablement, c'est cette coquetterie qui plaît à Karol. Quoi qu'il en soit, l'effacement du nom du personnage peut être interprété comme la mise en évidence du système patriarcal régnant à la maison d'Hippolyte. Le couple de Powórna est en quelque sorte exclu de l'érotisme. Le contraste physique de leur corps, lui grassouillet, elle maigrelette, fait d'eux une paire de personnages tirés du théâtre de l'absurde.

²⁹ Sur le corps grotesque dans *La Pornographie*. Cf. Żaneta Nalewajk, « Ciało na kondygnacjach bytu – o *Pornografii* Gombrowicza », *Przegląd Humanistyczny*, n° 5, 2004, p. 61-78.

³⁰ Cette description nous fait penser au cycle d'essais sur la femme argentine *Notre drame érotique*, dans lequel, Gombrowicz critiquait l'attitude passive de la femme. La femme d'Hippolyte correspond parfaitement à ce modèle.

³¹ LP, p. 215.

³² LP, p. 41, 47, 50

³³ LP, p. 41.

³⁴ LP, p. 215.

³⁵ LP, p. 50.

Les personnages non-érotiques sont caricaturés et les espaces auxquels ils appartiennent semblent abandonnés (Ruda, Ostrowiec, Warszawa, l'église). Nous pouvons remarquer la similitude entre la description d'Albert et les critiques que Gombrowicz faisait de la femme bourgeoise française ou argentine dans ses essais³⁶. L'artificiel de sa posture fait d'Albert le personnage le plus moqué du roman. C'est pourquoi il est analysé d'une façon très détaillée :

[...] le fameux Albert Paszkowski³⁷ [...] Un bel homme ! Bien bâti et bien mis, sans conteste ! Pourvu d'un nez un peu fort peut-être mais subtil, aux narines très mouvantes, d'yeux comme deux olives, d'une voix profonde – et sa moustache taillée se prélassait sous ce nez sensible, au-dessus d'une lèvre charnue et purpurine. Le genre de beauté masculine qui plaît aux femmes... car celles-ci apprécient autant un beau port que la délicatesse aristocratique des détails, par exemple *les fines nervures des mains aux doigts effilés, avec des ongles soigneusement dégagés de leurs peaux*. Qui oserait mettre en doute son pied racé, à l'arcade relevé, serré dans une élégante bottine jaune, ou ses oreilles bien faites, ni trop petites ni trop grandes ? N'étaient-elles pas intéressantes et même, dirais-je, séduisantes, ces petites plages au-dessus du front qui disaient éloquemment ses prédispositions intellectuelles ? Et cette blancheur du teint, n'était-elle pas celle d'un troubadour ? Assurément, un beau monsieur ! Conquérant, le maître ! Distingué, l'avocat ! [...] une certaine enflure ou rondeur se dessinait légèrement sur les joues et les doigts [...] la calvitie naissante [...] la subtilité, la délicatesse, la tendresse [...] ³⁸.

Le narrateur, en décrivant le détail de la main (doigts effilés, ongles dégagés), met en relief la délicatesse du toucher presque aristocratique. Il est perçu seulement à travers les parties du corps, les vêtements sont omis. La triade (subtilité, délicatesse, tendresse) incarnée par Albert accumule une beauté masculine qui plaît aux femmes. Une beauté normale qui gêne et dérange le narrateur d'une façon incompréhensible : « Je le haïs dès le premier moment, d'une haine mêlée de dégoût, dont la violence, que rien de justifiait, m'étonnait moi-même »³⁹. Il s'avère que c'est précisément la normalité et la perfection d'un amant « standard » qui l'irrite. Par une série d'hyperboles le narrateur caricature Albert en dénigrant les parties de son corps : « [...] sa bouche trop habile à goûter, [...] son nez trop

³⁶ Voir troisième partie chapitre II. Surtout en ce qui concerne le rôle des vêtements et des produits de beauté.

³⁷ Même son nom de famille peut faire penser à *paszkwil*, un genre littéraire satirique dans lequel on se moque sévèrement d'une personne donnée.

³⁸ LP, p. 64-65. Nous soulignons.

³⁹ LP, p. 64.

prompt à flairer [...] ses doigts trop adroits à palper [...] »⁴⁰. Son « impossibilité de nudité » fait de lui un rétrograde, il ne s'accorde pas avec le temps violent de la guerre. Il semble être tiré d'un autre roman, déplacé dans *La Pornographie* par erreur. La description tellement détaillée nous suggère que ce devrait être probablement le point fondamental de l'intrigue quand le roman s'appelait encore *Actéon*. Curieusement détesté par le narrateur ici, l'avocat Paszkowski, maître, ressemble beaucoup au personnage de l'avocat Kraykowski du premier conte de Gombrowicz, dans lequel le jeune narrateur tombe amoureux de l'avocat :

[...] un homme de haute taille, tout frais, parfumé, à la petite moustache taillée avec soin. [...] Il avait une calvitie discrète au sommet du crâne, des mains soignées et une chevalière au doigt, une voix de baryton profonde, douce et caressante [...] il avait les ongles roses⁴¹.

On aurait dit que c'était le même personnage. Cependant, s'il était adoré dans le conte, il est méprisé dans le roman. D'où vient cette auto-ironie ? Nous ne saurions le dire. De même qu'Amélie, Olek Skuziak et Siemian, dont on connaît le nom de famille, il doit mourir à la fin, comme si la marque familiale constituait un obstacle à l'érotisme. C'est une sorte de clef propre au roman policier. Le prénom d'Albert a changé dans la version française, en polonais, il s'appelle Waclaw⁴². Cette différence est peut-être due au travail sur une des versions de *L'Opérette* dans laquelle Albertine et accompagné d'Albert.

De même que la moquerie d'Albert, le narrateur propose la même attaque à la poltronnerie de Siemian, soldat « sans culotte ». Le personnage semble tiré de la vieille littérature polonaise. Dans *Albertusy* (un genre de littérature picaresque), on se moque souvent de la fausse virilité des gens armés⁴³. C'est également une satire du militarisme. L'humour et la carnavalisation de l'univers fictionnel place *La Pornographie* dans la tradition de la première littérature polonaise (*literatura sowizdrzalska*) où l'érotisme de type folklorique est présent. Les personnages

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Witold Gombrowicz, « Le Danseur de maître Kraykowski », dans *Bakakai*, *op. cit.*, p. 84-85. Le conte représente beaucoup plus d'intertextualité, le motif de la nuque, le rôle des lettres, une espèce d'harcèlement, enfin la scène finale des caresses dans le parc sur un banc nous laissent imaginer que les circonstances de rédaction ont pu laisser une trace dans l'écriture.

⁴² Dans la littérature polonaise, nous pouvons trouver des exemples de personnages avec ce prénom présentés en tant que victimes. Cf. *Waclaw* de Juliusz Słowacki ou *Maria* d'Antoni Malczewski.

⁴³ L'attaque à la virilité masculine est très présente dans *L'Histoire* le drame publié après la mort de Gombrowicz mais rédigé à peu près en même temps que *La Pornographie*.

nobles (avocat, soldat) sont ridiculisés et exclus de l'action. De la même manière que les personnages sont exclus, l'espace érotique contient ses propres divisions.

III.3 Les zones

Les personnages voyagent dans *La Pornographie* pour s'enfermer dans un terrain circonscrit. La propriété de Powórna peut être divisée en plusieurs zones : la maison, le jardin et les bâtiments autour de la maison⁴⁴. Tout d'abord, l'édifice familial semble être une forteresse séparée des alentours dangereux, on perçoit « [...] les volets, pourvus des barres de fer supplémentaires, les gros verrous des portes, les armes qu'on voyait luire dans un coin »⁴⁵. De plus, c'est un lieu ambigu :

[...] la maison, blanche, haute d'un étage, mansardée, dans son encadrement de sapins et de thuyas, de parterres et d'allées, [...] nous abasourdit comme une apparition d'un autre temps, du temps révolu de l'avant-guerre... dans son ancienneté inchangée, elle nous semblait plus vraie que la guerre... mais en même temps le sentiment que ce n'était pas vrai, qu'elle jurait avec la réalité, lui faisait prendre à nos yeux l'allure d'un décor de théâtre [...]⁴⁶.

Un sentiment de fausseté émane de cette maison décrite surtout de la perspective de la salle à manger où la famille et les hôtes se réunissent pour les repas. La table et la lampe à pétrole constituent un centre d'espace harmonieux avec lequel contraste le comportement des hôtes. Les repas suivent le même rythme pendant tout le temps de l'histoire malgré les changements et les péripéties : on déjeune et on dîne dans la salle à manger selon le rituel admis : « On sert le dîner. Eu égard à la maîtresse de maison, on parla que de choses insignifiantes »⁴⁷.

⁴⁴ Dans *La Pornographie* le traducteur a traduit le mot polonais *dwór* comme « maison » ou comme « château » (Voir LP, p. 56, 60, 98). Cette incongruité dans la traduction peut confondre le lecteur. Le mot *dwór* est en quelque sorte intraduisible car il décrit un type d'architecture existante seulement en Pologne avant la Seconde Guerre mondiale. Il ne s'agit pas tout simplement d'une maison mais plutôt d'un manoir, très souvent en bois, de deux étages au maximum. Comme le notait Czesław Miłosz l'action de tous les textes de Gombrowicz se déroule dans un manoir. Cf. Czesław Miłosz, « Kim jest Gombrowicz ? », *Kultura*, n° 7-8, 1970, p. 41-56.

⁴⁵ LP, p. 27. Le traducteur ajoute « les armes qu'on voyait luire dans un coin ». Ce passage ne figure pas dans le texte original dans lequel il s'agit d'une fermeture, d'une barricade en fer « zamknięcie, zaspuntowanie żelazne ».

⁴⁶ LP, p. 29.

⁴⁷ LP, p. 218.

La lampe comme source de lumière est en quelque sorte le symbole du foyer familial tandis que « les phalènes butant contre la lampe » font penser à l'intrusion d'un élément nouveau dans la maison. Par ailleurs, c'est la marque de la banalité de la vie dans la maison et d'une sorte de *fatum* qui pèse sur elle. Une autre particularité de la maison consiste dans l'emplacement d'un escalier en spirale conduisant aux chambres à l'étage. Le détail mentionné à la fin du premier chapitre revient dans le chapitre final où le couple de jeunes monte le même escalier. La narration de l'action dans la deuxième partie du roman se déplace à l'étage. Ce déplacement spatial provoque également un changement de thème. La maison de Powórna est par conséquent un lieu d'apparences qui cache un mystère.

Par contre, il y a une autre maison (ou manoir), celle d'Amélie et d'Albert, la résidence de la famille Paszkowski à Ruda. C'est une demeure matriarcale et catholique, à l'époque utilisée également comme refuge pour les déplacés des régions de l'Est de la Pologne. Étant donné son aspect familial (il y a beaucoup d'enfants dans la maison) et patriotique, la maison de Ruda est une sorte de *locus amoenus* anti-érotique « [...] cette maison d'une si haute spiritualité nous faisait l'effet d'un lieu merveilleusement reposant, d'une oasis »⁴⁸. Sa tranquillité et son caractère grave contraste avec le meurtre violent par un coup de couteau qui, du point de vue musical, marque un accent aigu à la fin de la première partie du roman. Il nous semble que cette distinction entre une maison et l'autre est fondamentale pour comprendre le rôle que l'écrivain attribue à l'espace dans la description de l'érotisme. À Ruda, « otrzeźwienie » que le narrateur traduit comme « la lucidité », mais qui signifie littéralement « la sobriété » revient à Frédéric et à Witold après une aventure enivrante qu'ils ont commencée à Powórna. L'érotisme est un état de perte de conscience mais également d'équilibre. Les circonstances obscures du meurtre d'Amélie augmentent l'incertitude de la destruction de l'espace paisible. Après cela, les événements érotiques se déroulent tous seuls.

III.3.1 Une sphère fermée d'excitation

Au fur et à mesure que l'action avance, le lecteur connaît les alentours de la maison de Powórna, la véranda, la cour de la ferme, le hangar, le portail, le

⁴⁸ LP, p. 99.

perron ainsi que des allées d'arbres qui mènent à travers le jardin, le verger, les buissons jusqu'à l'étang, les canaux et les petites îles. De prime abord, il n'y a rien d'intéressant dans ce paysage typique des alentours d'un manoir à la polonaise. Cependant, à la lecture des épisodes il semble que ces espaces extérieurs s'accordent mieux avec l'ambiance érotique. Si le narrateur remarque « [...] une sphère fermée d'excitation et de désir, une espèce de cercle magique »⁴⁹ qui se forme dans n'importe quel endroit où se trouve Hénia et Karol, il note également « l'autre passion sauvage qui rôdait à travers champs à l'extérieur »⁵⁰. La passion de qui ? Nous ne savons pas. C'est comme si l'émotion se détachait des personnages et voguait invisible quelque part dans l'espace.

Nous pouvons proposer deux types d'interprétation. Il y a d'un côté l'espace érotique créé par la présence des personnages et, d'un autre côté, l'espace extérieur érotisé par lui-même. De cette façon nous pouvons distinguer l'érotisme créé par le regard jeté sur un personnage en action et une espèce d'érotisme local. Dans le premier cas, le narrateur a recours à la narration des actions : surtout des postures, des gestes et des paroles chargés de contenu érotique à travers le regard. Ce premier type d'érotisme sera mis en question par le narrateur qui prendra une distance vis-à-vis du contenu de la narration. Dans le second cas, la narration des actions banales s'érotise à travers une mise en relation d'éléments de l'espace qui connotent la sexualité. Ici, le narrateur ou bien son alter-ego exagèrent et ajoutent du sens érotique aux faits insignifiants en les registrant dans une dynamique du désir.

Nous allons étudier des exemples suivant l'ordre chronologique des événements du temps de l'histoire. Nous ne serons pas le premier à souligner le caractère théâtral du roman et la distinction des scènes qui se suivent les unes aux autres dans le cours de la narration. La suite linéaire des événements augmente l'effet du réalisme.

⁴⁹ LP, p. 48.

⁵⁰ LP, p. 48. Il s'agit de « la passion obscure » dans l'original. On revient encore une fois à la valeur du noir et de l'obscur.

IV Interactions spatiales

IV.1 Espace concret de l'érotisme

Si nous effectuons une lecture érotique de *La Pornographie*, à part le titre et le dos du cocher, il ne s'y passe rien d'intéressant jusqu'à la page trente-six, quand le narrateur, lassé par la messe dominicale, s'aperçoit que la présence de Frédéric annule l'importance que la cérémonie religieuse représente pour lui. Que se passe-t-il ? C'est comme si « l'église n'était plus une église » et que « l'espace y avait fait irruption mais un espace cosmique déjà noir »¹. Le narrateur décrit l'envahissement de l'édifice par les ténèbres :

[...] la lumière vacillante des cierges et même la lumière du jour, qui nous parvenait à travers les vitraux, devinrent noires comme de l'encre. Nous n'étions donc plus à l'église, ni dans ce village, ni sur la terre, mais – conformément à la réalité, oui, conformément à la vérité – quelque part dans le cosmos [...] C'était là un *jeu* bien particulier, quelque part dans les galaxies, *une provocation humaine* dans les ténèbres, l'exécution de curieux mouvements et d'étranges grimaces dans le vide. Cette noyade dans *l'espace* s'accompagnait pourtant d'une extraordinaire résurgence *du concret*, nous étions dans le cosmos, mais comme quelque chose d'irremédiablement donné, de déterminé dans *les moindres détails*².

À partir de cette provocation humaine – qui a l'air d'une intervention magique ou fantastique – le narrateur semble subir une sorte d'enchantement. La couleur noire est ici la couleur érotique. L'espace érotique a fait irruption dans l'église. C'est la force présente à l'extérieur, la « sphère fermée d'excitation » ou « la passion sauvage » – évoquées dans le chapitre précédent – qui entre dans cette église en envahissant un lieu sacré et en lui ôtant son caractère religieux. Dans ce sens, la présence de Frédéric peut être vue comme le déclencheur d'un mécanisme dans l'esprit de Witold, le narrateur de l'histoire. C'est une dynamique humaine (« la provocation humaine ») ; il ne s'agit pas d'une illumination religieuse. La

¹ LP, p. 36.

² *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

présence humaine peut être comprise comme le retour fatal de l'espace urbain construit par l'homme, que Frédéric et Witold voulaient abandonner. Cependant, ils ne peuvent pas vivre dans l'isolement ; à la campagne, l'homme est entouré par la nature.

À partir de ce moment, le narrateur commence à observer son entourage d'une manière différente ; il redevient artiste. C'est comme si une force extérieure (l'Éros dans son sens cosmogonique) l'obligeait à observer attentivement la réalité crue. Le physique prend la place de la religion, le corps remplace l'âme (par exemple, on dénigre Albert qui « [...] reniflait les fleurs avec son âme au lieu d'y employer son nez [et qui] croyait trop à la laideur du péché et à la beauté de la vertu »³). Ce nouvel ordre requiert un certain comportement désordonné et condamne l'autre (l'érotisme légitimé par le mariage). La nouvelle perspective est en même temps la réalisation des désirs inconscients, de « certains lieux voilés, d'autant plus désirables qu'inaccessibles et autour desquels nous tournons avec un cri muet, dans le désarroi d'un désir déchirant »⁴. De cette façon, le début d'une nouvelle narration est la réalisation d'un rêve érotique ou d'un fantasme sensuel. Une substance enivrante comme la vodka – que les personnages boivent tout le temps dans le roman – alimente une dynamique qui ne peut pas être contrôlée et qui mène à des conséquences tragiques. Ainsi, l'espace noir de l'érotisme devient également l'espace noir de la mort.

Nous voudrions souligner également l'importance du mot « jeu » et du mot « détail » qui apparaissent dans l'extrait cité. Le jeu est la catégorie propre d'un groupe fermé de joueurs tandis que les détails deviennent les règles du jeu. Le jeu en tant qu'activité ludique de l'être humain n'a pas d'autre but que le plaisir. Cependant, les règles du jeu incomprises, le zèle trop grand des joueurs rendent le divertissement de plus en plus dangereux. Au niveau de la narration, l'écrivain propose également un jeu au lecteur, il ne peut pas avoir la certitude qu'il comprendra le sens de son histoire d'une façon unique. L'incertitude de l'écrivain le pousse à écrire plusieurs préfaces pour son roman et à tisser des liens d'intertextualité. C'est pour cette raison que *La Pornographie* a eu autant

³ LP, p. 202.

⁴ LP, p. 38.

d'interprétations et la nôtre ne sera sûrement pas la dernière⁵. En analysant le roman basé sur les antinomies et des paradoxes, le critique risque d'en faire autant dans ses interprétations. Nous n'avons pas peur de nous enivrer et nous essayons de raisonner avec lucidité autant que possible et de présenter les détails de cette approche.

Avant de commencer nous voudrions souligner un autre point caractéristique de ce nouvel espace qui est celui de ses rapports culturels avec la démonologie. C'est probablement un niveau de lecture qui peut disparaître dans la traduction et qui dépend de la similitude des traditions entre la Pologne et le pays de la langue de traduction. La présence de démons dans le folklore polonais est une tradition de la littérature polonaise (reprise surtout par les romantiques). Même si *La Pornographie* n'est pas un roman gothique ou néoromantique, il est difficile de ne pas apercevoir des allusions à ces éléments⁶. Frédéric appelé Méphistophélès, Karol nommé « le prince », la femme vêtue de noir, sont des personnages qui peuvent être interprétés en clef démonologique. De même, l'usage de certains mots : le feu follet, la mort dans le paysage « une passion obscure qui rôdait sur les champs », la main invisible, le chat mort, les grenouilles, Moloch, la bouteille et le bouchon que l'on utilise pour chasser les démons, la cour de ferme (avec son démon *gumiennik*) nous confirment cette présence. Il y a également des éléments inexplicables ou sans lien avec l'histoire comme le chariot qui bouge tout seul ou l'oiseau qui s'envole à un moment précis de la narration. Ces éléments font penser au style des peintres symbolistes polonais pour qui la campagne, l'érotisme et les démons locaux étaient des motifs récurrents. Witold narrateur ne dit-il pas à Ruda à propos d'Hénia et de Karol que « Le poids de leurs jeunes genoux sur notre poitrine se fit moins oppressant »⁷ ?

⁵ Nous suivons dans notre démarche la disposition du roman en scènes de « constellations » proposée par Monika Bolach dans son étude sur l'Androgyne dans *La Pornographie* de Gombrowicz. Cf. Monika Bolach, *Pleć jak agrafka*, Warszawa, Europejskie Centrum Edukacyjne, 2010.

⁶ Cf. Maria Janion, « Forma gotycka Gombrowicza » (La forme gothique de Gombrowicz), *Twórczość*, n° 2, 1975, p. 50-76.

⁷ LP, p. 100.

Or, c'est une image bien connue du démon féminin appelé *Zmora* qui tuait ses victimes de cette façon et qui inspirait des artistes comme Jacek Malczewski⁸.



Fig. 32 Jacek Malczewski, *Artysta i Chimera (L'artiste et la Chimère)*, 1906, Le Musée National de Varsovie

Le regard du narrateur est presque collé au sol, il nous décrit le fond, le bas, la terre, l'herbe comme un élément inquiétant. Tous ces éléments – sans changer l'imaginaire réaliste de l'espace campagnard – le plongent dans l'atmosphère unique où les phénomènes imperceptibles peuvent avoir lieu. Après cette précision, nous voudrions examiner des scènes choisies du roman en mettant l'accent sur l'impossibilité de traduire certains passages et sur leur organisation dynamique.

IV.1.1 Le garçon

Après l'introduction de l'espace érotique à l'église de Grocholice, le narrateur aperçoit le premier détail :

[...] un *fragment* de joue et un *morceau* de nuque... appartenant à quelqu'un qui se tenait dans la foule, là, à quelques pas devant nous...

Ah, c'était incroyable ! C'était...

(un garçon)

(un garçon)

Et ayant compris que ce n'était qu'un garçon, je commençais aussitôt à revenir de mon extase. [...] tout à coup, il bougea et ce mouvement, insignifiant, me transperça de part en part. Quelle attraction invraisemblable !⁹

⁸ Le motif du cauchemar est présent également dans d'autres traditions locales européennes, par exemple dans le folklore scandinave. Cf. le tableau *l'Artiste et la Chimère* (1906) : <http://galeria.klp.pl/p-6558.html>

To było... *kawałek* policzka i *nieco* karku... należące do kogoś, kto stał przed nami, w tłumie, o kilka kroków...

Ach, *omal nie udławilem się!* To był...

(chłopiec)

(chłopiec)

I pojąwszy, że to tylko (chłopiec) ja zacząłem gwałtownie wycofywać się z ekstazy mojej. [...] Gdy wtem poruszył się i ruch ten, nieznaczny, przeszył mnie na wskroś, jak niesamowita atrakcja!¹⁰

Tout d'abord, nous voudrions remarquer le caractère imprécis des parties du corps décrites. Les mots polonais *kawałek* et *nieco* s'utilisent davantage dans le contexte gastronomique, comme « un morceau de ragoût ». C'est donc peut-être pour cette raison que l'admiration en polonais signifie littéralement *omal nie udławilem się* (« j'ai failli m'étouffer ») et non « c'est incroyable » comme dans la traduction française. Cette polysémie confère à la scène un sens du plaisir de l'incorporation matérielle. Cependant, il ne s'y passe rien. Le narrateur avale des yeux le morceau de corps. La nuque est une zone érotique du corps¹¹. Dans certaines cultures, par exemple dans la culture japonaise, l'exposition de la nuque peut provoquer un attrait sexuel. Sa nudité permet d'imaginer le reste du corps¹². La nuque est également la partie postérieure du cou qui fait penser à l'endroit où l'on met le joug. C'est par conséquent un endroit de domination. En polonais, la nuque est également le symbole du risque¹³. La joue et la nuque sont les endroits où la peau se ride le plus vite, ce sont donc les parties du corps où l'écoulement des années

⁹ LP, p. 38. C'est nous qui soulignons.

¹⁰ P, p. 25. C'est nous qui soulignons.

¹¹ Le motif de la nuque dans le contexte homoérotique apparaît dans le premier texte écrit par Gombrowicz : « Le danseur de maître Kraykowski ». Le narrateur amoureux d'un avocat raconte d'une manière exaltée : « Ah ! J'aurais pu rester des heures les yeux fixés sur l'endroit de son cou où sa chevelure s'arrêtait net et où commençait la nuque blanche ». Cf. « Le danseur de maître Kraykowski », *Gombrowicz, Moi et mon double, op. cit.*, p. 83. Dans ce conte, le narrateur est saisi par le col, ce qui provoque chez lui un plaisir masochiste.

¹² Dans la phraséologie, la nuque est l'extrémité du corps. On peut dire qu'un sentiment ou qu'une sensation nous chauffe ou nous parcourt « de la nuque aux talons » ou « des pieds à la nuque ».

¹³ De plus, le mot « nuque » en polonais forme une expression figée « avoir la tête sur la nuque » équivalente à « avoir la tête sur les épaules » en français. La nuque évoquée toute seule peut faire allusion à l'ingénuité des deux jeunes personnages. Par ailleurs, une autre expression figée *nadstawia karku* signifie « prendre le risque au nom de quelqu'un, se sacrifier ». Quand les hommes parlent de l'assassinat de Siemian, le narrateur nomme ainsi le péril, « Nagle z pieca na łeb, należało zarzynać go z narażeniem własnego karku », P, p. 143. Le jeu de mots disparaît dans la traduction : « Brusquement, sans crier gare, il nous fallait l'occire au péril de notre vie ! », LP, p. 162. Et pourtant c'est Karol qui risquera sa *nuque* dans la scène finale.

est plus visible¹⁴. Par le regard posé sur cette partie du corps nous pouvons comprendre l'attrait de la domination de l'un sur l'autre.

L'évocation de ces deux parties nous suggère que le narrateur regarde la tête de derrière. Ainsi le narrateur évite une description stéréotypée de la beauté physique commençant par les yeux ou par le reste du visage. Plus que l'identité (mélangée dans la foule des adultes repoussants) c'est la proximité (« à quelques pas devant nous ») qui augmente la situation d'attraction.

La parenthèse renfermant le mot *garçon* souligne sans doute l'isolement de son corps de la foule et attribue un sens érotique à son apparition. Étant donné que la langue polonaise n'utilise pas d'articles, il est difficile de capter l'ambiguïté du mot (*chłopiec*). On tend à penser que l'usage de la parenthèse est une conséquence de la concrétisation de l'espace érotique. Il s'agit donc de « ce garçon » ou d'« un garçon déterminé » sorti de la foule et considéré dans son individualité. Il ne s'agit pas de mettre en valeur des traits particuliers mais un regard érotisant un personnage tout à fait banal. Dorénavant, les mots entre les parenthèses mettent en évidence ce phénomène du point de vue graphique et prosodique¹⁵. La question des parenthèses (non expliqué par l'auteur dans le roman malgré une promesse donnée¹⁶) a intéressé les critiques qui ont proposé diverses interprétations¹⁷. L'appréhension de l'identité du personnage, un jeune homme attrayant, provoque immédiatement une gêne. La description de cet attrait provoque un malaise et des justifications de la part du narrateur (« D'ailleurs, je ne l'avais presque pas vu ! J'avais vu tout juste un bout de peau ordinaire – de la joue et de la nuque »¹⁸). L'imperfection de la vue semble justifier le moment de faiblesse. Après avoir fait

¹⁴ En polonais il existe même une expression figée « avoir des années sur la nuque » qui exprime le sentiment de vieillesse lié à un seuil d'âge. On dit par exemple *dwudziestka na karku*, (une vingtaine sur la nuque), *trzydziestka na karku* (trentaine sur la nuque), etc. D'habitude l'âge au-dessous de vingt ans n'entre pas dans ce type d'expression car il n'a pas de « poids » suffisant pour « peser » sur la nuque. La joue aura également des lectures intéressantes, surtout par rapport aux références bibliques à l'outrage. Souvenons-nous que vers la fin du roman, Albert, pris par la rage de la jalousie, gifle Hénia.

¹⁵ Si l'on envisage une lecture du roman à voix haute, il faut bien faire une pause avant de lire les mots entre les parenthèses. Cet instant déconcerte le lecteur et constitue une mise en valeur d'un autre niveau de lecture.

¹⁶ « il me faudra expliquer un jour pourquoi je mets entre parenthèses les mots *garçon* et *jeune fille*, oui cela aussi c'est un point à élucider », LP, p. 39-40.

¹⁷ Par exemple, Cf. Piotr Graczyk, « Porno-grafia czyli zapisywanie Natury » dans *Wojna pokoleń*, éd. Piotr Nowak, Warszawa, Prószyński i s-ka, 2006, p. 280-297. L'auteur y voit une prise de distance du narrateur par rapport à sa réaction spontanée et homosexuelle.

¹⁸ LP, p. 38.

une analyse, les fragments des parties du corps deviennent la matière, « la peau ». L'attraction devrait paraître moins importante. Cependant, le mouvement du corps provoque une réaction plus forte (en polonais, la phrase est légèrement différente « ce mouvement insignifiant me transperça de part en part comme *une attraction invraisemblable* »). La dynamique du corps provoque une nouvelle séduction. Le mouvement provoque une synthèse, « une attraction ».

Si le lecteur s'attend à la description d'une beauté insolite, il sera déçu. Le narrateur s'exprime dans un style laconique. Ainsi, il ne fait que souligner les traits ordinaires du corps du garçon :

Ah, que c'était embarrassant ! Une nuque de seize ans¹⁹, les cheveux coupés à ras, et la peau (du garçon) tout ordinaire avec quelques petites gerçures et un port de tête (jeune) – au demeurant le plus normal du monde – alors d'où me vient cette espèce de tremblement ? Ah... maintenant j'aperçois la ligne du nez, car il s'est tourné légèrement vers la gauche, qui n'a rien de particulier, et je vois dans un raccourci oblique le visage commun (du garçon) – mais parfaitement commun ! Il n'était pas du peuple. Étudiant ? Stagiaire ? Rien de particulier dans ce visage (jeune), non encore troublé, un peu revêché, un visage à mordiller des crayons entre les dents, à jouer au football, au billard russe, et le col de la veste recouvrait le col de la chemise, la nuque était bronzée. Pourtant mon cœur battait très fort. Et il rayonnait de divinité, somptueusement ensorcelant et charmant dans le vide infini de cette nuit, source de chaleur, souffle lumineux. La grâce²⁰.

Tout d'abord, c'est l'âge qui détermine l'attrait. La synecdoque (une nuque) fréquemment utilisée souligne le morcellement du corps érotique. Le narrateur s'imagine que le garçon a seize ans²¹. Ensuite il énumère les parties du corps qui engagent les sens, en commençant par le toucher : la peau, le nez, la bouche mais sans ajouter un seul adjectif²². La tête est perçue en tant que forme géométrique « la ligne du nez » et le visage « dans un raccourci oblique ». La trivialité du visage s'accorde avec la provenance du garçon (« pas du peuple ») et ses intérêts tout à fait ordinaires, le sport et passer le temps en dehors de la maison (« la nuque

¹⁹ Plus tard, on lit que Karol avait dix-sept ans. Pourquoi l'écrivain précise-t-il l'âge et fait de Karol l'aîné d'un an d'Hénia ? Pour montrer sa domination ?

²⁰ LP, p. 39.

²¹ C'est le même âge que Zuta Lejeune d'un chapitre de *Ferdydurke* qui s'appelle, *nota bene*, « Séduction ».

²² Dans la version originale, la bouche (« usta ») fait partie de la description « O... a teraz zobaczyłem, zarys nosa, usta, ponieważ twarz zwrócił nieco w lewo [...] », P. 26. En conséquence, la même phrase devrait se présenter ainsi : « Ah... maintenant j'aperçois la ligne du nez, la bouche, car il s'est tourné légèrement vers la gauche »,

était bronzée »). À part la chemise et la veste, les vêtements ne sont pas mentionnés dans la description : l'accent est mis sur le côté charnel.

Le regard érotisant métamorphose les éléments du corps dans une image qui excite le narrateur. La puissance des mots « la grâce », « la divinité » constitue une sorte d'idolâtrie. Il tremble, son cœur bat fort ; il est comme ensorcelé par ce qu'il voit ou tout simplement il est excité. L'adverbe « somptueusement » dans la version originale *przepysznie* rappelle plutôt « fort délicieusement » ce qui fait encore une fois allusion au plaisir du palais. Le contraste avec la vacuité de l'espace autour du garçon met en relief la tension de la description. On dirait qu'il s'agit d'un érotisme grec²³.

IV.1.2 Hénia

À cette première apparition du garçon, s'ajoute celle d'Hénia (c'est le diminutif de Henryka), fille d'Hippolyte, connue la nuit de l'arrivée à Powórna. Dans une sorte de symétrie, la description présente la fille de derrière, sortant de l'église après la messe :

Hénia allait devant moi, son dos et sa nuque encore scolaires, et cela me vint sous les yeux et une fois là s'installa impérieusement – et si harmonieusement se relia, si parfaitement, à l'autre nuque, tout à l'heure... et brusquement je saisis, c'était facile, pas d'effort à faire, mais oui : cette nuque et l'autre nuque. Les deux nuques. Ces nuques étaient...

Comment ? Qu'est-ce ? C'était comme si sa nuque (de jeune fille) s'arrachait et courait rejoindre l'autre nuque (du garçon), cette nuque traînée par la nuque et traînant par la nuque l'autre nuque !²⁴

Przede mną szła Henia, jej plecy i jej karczek jeszcze szkolny, i to podsunęło mi się, i gdy się podsunęło, tak silnie zawładnęło – i tak składnie związało mi się z tamtym karkiem... i naraz pojąłem lekko, bez wysiłku: ten kark i tamten kark. Te dwa karki. Te karki były...

Jak to? Co to? To było jakby ten kark (dziewczyny) wrywał się i związywał z tamtym (chłopcym) karkiem, kark ten jak za kark chwycony przez tamten kark i chwytający za kark!²⁵

²³ Il semble que cette ambiance hellénique a plu au traducteur qui, à un moment donné, introduit le nom d'Adonis pour parler de Karol. LP, p. 75. Dans la version originale, pourtant, le narrateur parle de « La beauté » et non d'Adonis, P, p. 60.

²⁴ LP, p. 39.

²⁵ P, p. 26.

Le narrateur en voyant le corps bien défini d'Hénia s'imagine une correspondance avec celui du garçon (il ne connaît pas encore son nom). Contrairement au corps du garçon, elle est présentée surtout à travers ses vêtements d'écolière : « Elle – en corsage clair, jupe bleu marine, col blanc, debout un peu à l'écart, attendant ses parents, agrafait son livre de prières »²⁶. Sa présentation concise se résume à une image stéréotypée qui pourrait faire allusion au fantasme vestimentaire de l'écolière, jeune, ingénue et religieuse²⁷. Contrairement à la description du garçon, elle ne provoque aucune excitation. Il semble qu'il s'agit seulement d'un complément de la première image érotique. Les répétitions des adverbes, des verbes et l'accumulation du mot « nuque » souligne la force obsédante de cette image d'un corps jeune superposé sur l'autre, (elle est nommée « cela »). Remarquons que le mot original *karczek* signifie « la petite nuque » ce qui rend son corps plus fragile et subordonné à celui du garçon²⁸. L'usage des diminutifs pour se référer à Hénia met en évidence l'ingénuité du narrateur qui la traite comme un enfant. Il se peut que l'infantilisation d'Hénia augmente l'effet de la transgression d'une union érotique entre les deux. Quoi qu'il en soit, l'imagination du narrateur est inspirée par le mouvement du corps, de même que dans le cas du garçon. À ce moment la description veut aller un pas plus loin :

Ses mouvements à elle, quand ils me précédaient ainsi dans la foule pressée et chaude, semblaient aussi « le concerner » d'une certaine façon et formaient comme le complément passionné, langoureux de ses mouvements à lui dans la même foule, tout près. [...] Tout à coup je vis sa main qui pendait le long du corps et que la pression de la foule enfonçait dans sa chair et cette main enfoncée l'abandonnait à ses mais à lui dans l'intimité et la cohue de tous ces corps collés. C'est vrai, tout en elle était « pour lui ». Et lui, un peu plus loin, marchant paisiblement au milieu des gens, et pourtant tendu vers elle et par elle. Cet amour, ce désir furieux avançait si placidement avec la foule en affectant l'indifférence ! [...] Lui pour elle, elle pour lui, bien éloignés l'un de l'autre, sans manifester le moindre intérêt l'un pour l'autre – et si forte cette impression que ses lèvres au (garçon) ne semblaient pas faites seulement pour ses lèvres à elle, mais pour son corps tout entier – et que son corps de (fille) semblait mû et régi par les jambes du (garçon) !²⁹

²⁶ LP, p. 40. Dans la version originale, même les noms de vêtements sont présentés au diminutif *spódniczka, kołnierzyk* (la jupette, le petit col).

²⁷ Au-delà de la littérature, Hénia ressemble beaucoup à la jeune fille du tableau « Zatruta Studnia » (le puits empoisonné) de Jacek Malczewski. Cf. <http://galeria.klp.pl/p-6553.html>.

²⁸ *karczek* est également le nom d'un plat typique de la cuisine polonaise.

²⁹ LP, p. 40-41.

Après une simple juxtaposition des nuques, le narrateur se concentre sur des détails de plus en plus suggestifs. Tout d'abord le mouvement du corps de la jeune fille, puis sa main pendue, semblent exciter le garçon dont le corps devient de plus en plus « tendu » dans l'imagination du narrateur. De plus, celui-ci, malgré la situation apparemment très éloignée de son fantasme (« éloignés l'un de l'autre, sans manifester le moindre intérêt »), continue à imaginer les deux corps agités dans l'acte sexuel (les lèvres de garçon baisent le corps entier de la fille « mû et régi » par les jambes de garçon). La configuration érotique des corps représente le couple d'une façon assez stéréotypée, le garçon comme la part active et la fille comme la soumise. Ce couplage du point de vue sexuel est tout de suite banalisé par le narrateur : « Je crains cependant de m'être aventuré un peu trop loin dans cette dernière phrase... »³⁰. La fausse pruderie dans la voix du narrateur laisse le lecteur perplexe d'autant plus que la scène du fantasme ne représente pas de situations obscènes. Est-il tellement scandaleux de s'imaginer deux jeunes dotés d'un certain sex-appeal s'embrasser et même faire l'amour ? Cependant, dans cette phrase érotique il y a une différence perceptible entre le traitement de deux sexes. Si la beauté du garçon provoque une emphase, une nominalisation (divinité, source de chaleur, de grâce), la jeune fille apparaît comme un complément circonstanciel. La pornographie potentielle établie par cette première scène dans l'imagination du narrateur contraste avec la déception et l'agression produite par la narration des faits. L'imaginaire dynamique contraste avec le visuel statique. À partir d'une focalisation sur un détail (la main), le récit prend son élan. Hénia et Karol (après cette scène on découvre avec le narrateur comment il s'appelle et pourquoi il habite chez Hippolyte) ne semblent pas minimalement intéressés l'un par l'autre. Malgré cela, le narrateur Witold continue désormais à les observer attentivement, avide des moindres indices de « chimie » entre les deux. Le narrateur court après le couple de la même façon que le Gombrowicz du *Journal* courait après le *chango* à Santiago del Estero ou bien que le personnage de Gonzalo poursuivait le jeune polonais Ignacy dans *Trans-atlantique* : il cherche la pornographie.

La scène dans l'église a été considérée tant par l'écrivain que par les critiques comme un point fondamental pour la compréhension du roman. Il nous

³⁰ LP, p. 41.

semble inutile de lutter contre cette interprétation, d'autant plus que du point de vue de l'érotisme, elle peut être considérée comme le vrai début du roman et la mise en intrigue de ce qui nous intéresse le plus. Nous ne pouvons pas prétendre non plus que ce chapitre du roman ne peut être interprété que d'un point de vue érotique. Nous voudrions néanmoins montrer surtout le manque d'équilibre dans la présentation de deux personnages jeunes. L'érotisme masculin est mis en évidence tandis que l'érotisme féminin devient un complément dans une sorte d'androgynie circulaire. Les détails du corps masculin contrastent avec les vêtements féminins, de même que l'hyperbole s'oppose à l'usage des diminutifs (ce n'est pas Karolek et Henryka, mais bien Karol et Hénia³¹). Dans le deux cas, le mouvement du corps déclenche l'imagination du narrateur. Il souligne toujours l'importance du toucher : la nuque, la peau, les lèvres qui embrassent le corps de la fille. Contrairement au sens tactile, il paraît que le regard est une source de sensations plutôt désagréables ou même destructrices. Le narrateur, en effet, ne voit rien de ce qu'il s'imagine. Malgré la méfiance, il décide de continuer à épier le couple. Il nous semble intéressant de l'étudier dans d'autres configurations.

IV.1.3 Les combinaisons en mouvement

Si la première apparition a eu lieu dans un espace intermédiaire (à la sortie de l'église), la deuxième contemplation du couple se déroule à l'extérieur, dans l'espace restreint de la calèche en mouvement. Nous trouvons opportun de mettre en évidence la circonstance du déplacement qui provoque une tension érotique. Il ne s'agit pas de peindre une beauté statique mais de décrire des corps qui bougent. La voiture cahote pendant que le narrateur Witold regarde le couple et se demande encore une fois quelles sont les origines de son excitation. Il scrute ses compagnons de voyage :

Karol était assis sur le siège du cocher, à côté de lui. Elle sur le siège avant – et là où se terminait sa tête [en polonais « la petite tête »], lui commençait, hissé comme sur un étage au-dessus d'elle, nous tournant le dos, visible uniquement en silhouette sans visage – le vent enflait sa chemise – et la combinaison du visage de (la jeune fille) avec le manque de visage du (garçon), la complémentarité de son visage voyant avec l'échine aveugle du (garçon) me frappa du sentiment d'un dédoublement obscur et chaud... Ils n'étaient pas

³¹ Nous pouvons remarquer également l'étymologie de ces deux noms d'origine germanique, traduisant la force et le courage, souvent portés par les rois européens.

particulièrement beaux, ni lui, ni elle – pas plus qu'on ne l'est naturellement à cet âge – mais ils étaient la beauté même, dans leur cercle magique, dans leur désir mutuel et leur ravissement – quelque chose à quoi on n'avait au fond pas le droit de participer du dehors. Je n'avais donc pas le droit de les lorgner et j'essayais de ne pas les voir [...]»³²

Après avoir suggéré une autre configuration des corps – Karol au-dessus et elle (on néglige son prénom) au-dessous –, le narrateur se sent embarrassé par ce qu'il fait. Le regard devient obscène, pornographique. Pourtant, il continue à s'imaginer un « dédoublement obscur et chaud ». La chaleur qu'il fait se superpose à celle des corps dans le fantasme de Witold. La configuration des deux personnages dans la forme magique du cercle exclut la possibilité de participation des autres³³. Le regard du narrateur transgresse la règle qu'il s'est imposée lui-même, il devient honteux. À partir de ce moment, il cherchera la confirmation de ses fantasmes auprès de son ami Frédéric. L'attrait mutuel engendre une perspective de plus en plus érotisée.

La scène suivante a lieu dans la salle à manger de la maison de Powórna. Avant, Witold avait demandé à Hippolyte des renseignements sur Karol, ce qui le gênait un peu (« Mais il m'était difficile de poser des questions directes sur le (garçon) qui, ô honte, m'avait tellement excité [...] »³⁴). Witold apprend de son ami que Karol a été maquisard et qu'il a dû fuir parce qu'il a blessé ou même tué un compagnon. La découverte de cette composante militaire modifie le regard de Witold. Karol devient à ses yeux un être humain à un état intermédiaire :

déchiré entre l'enfant en lui et l'homme adulte (ce qui le faisait à la fois innocemment naïf et impitoyablement expérimenté), il n'était cependant ni l'un ni l'autre, mais comme un troisième terme, il était la jeunesse, violente en lui et déchaînée, qui le livrait à la cruauté, à la contrainte et à l'obéissance et le rejetait dans l'esclavage et l'humiliation. Inférieur, car jeune, Imparfait, car jeune. Sensuel, car jeune. Charnel, car jeune. Destructeur, car jeune³⁵.

³² LP, p. 43.

³³ D'après l'intéressante analyse de Monika Bolach inspirée des théories des *gender studies*, c'est une allusion à la figure de l'Androgyne dans *Le Banquet* de Platon. Dans notre analyse – même si nous n'adoptons pas un point de vue semblable – nous suivons la disposition des épisodes que l'auteure appelle « constellations ». Cf. Monika Bolach, « Alternatywa w Androgynie. Inne spojrzenie na *Pornografię* » (L'Alternative dans Androgyne : un autre regard sur *La Pornographie*), dans Monika Bolach, *Pleć jak agrafka*, op. cit., p. 57-75.

³⁴ LP, p. 44.

³⁵ LP, p. 46.

Le « troisième terme » nous fait penser à une catégorie en dehors des stéréotypes sur l'adolescence. La répétition de l'adjectif « jeune » souligne un dépassement de la définition. Karol devient le modèle d'une nouvelle jeunesse que Gombrowicz pourra observer en France à son retour en Europe dans les années 1960. Le narrateur découvre la force de cette position et son potentiel d'agir en enfant ou en adulte selon les circonstances. Cette jeunesse insolente nous fait penser également aux conseils que Gombrowicz proférait aux jeunes argentins concernant leur comportement érotique. On aurait dit que les personnages de jeunes dans *La Pornographie* sont exactement le contraire de ce que Gombrowicz critiquait dans la mystification de l'érotisme argentin et qui existait déjà dans la Pologne d'avant-guerre qu'il connaissait. Il les invite à profiter de sa position de jeunes comme le fait ici Karol.

Le dévergondage de la vision de Karol modifie (par une loi d'analogie créée *ad hoc*) le statut d'Hénia. Elle devient en quelque sorte la victime potentielle de sa violence : « Et tout cela le [Karol] précipitait donc sur Hénia, comme sur une chienne en chaleur », « [...] serrée par le garçon (si je puis m'exprimer ainsi) et sous sa poussée, elle était devenue *a priori* violée [...] elle était accouplée avec lui »³⁶. L'image d'une copulation animale augmente le potentiel érotique du couple. Après le dîner, Hénia est en train de coudre et Karol nettoie une lanterne de l'écurie. Une situation tout à fait banale se métamorphose à travers les détails. Le bras d'Hénia sur la table est vu dans un aspect double :

correct, à tout point de vue pudique, scolaire encore d'ailleurs, propriété de papa et de maman – était en même temps dénudé, nu, oui, nu, non pas de la nudité d'un bras mais d'un genou dévoilé par l'échancrure de la robe... d'une jambe [...] ³⁷.

Cette fois-ci, l'accent est mis sur les genoux d'Hénia, une autre partie du corps emblématique avec une richesse phraséologique et des références multiples à la soumission. Nous voudrions insister sur la logique de la symétrie adoptée par le narrateur. Le trait de cruauté de Karol se traduit immédiatement par le dévergondage d'Hénia dans un fantasme modifié. Il serait intéressant de voir

³⁶ LP, p. 46-47.

³⁷ LP, p. 48. Dans la version originale, au lieu « d'une jambe » Gombrowicz utilise l'adjectif « *bosa* » qui signifie « pied nu » comme si la nudité du bras faisait penser non seulement aux genoux mais également aux pieds nus.

comment la beauté convulsive des genoux est mise en valeur à travers le contraste avec les parties du corps des parents d'Hénia :

La femme d'Hippolyte promena le bout de ses doigts effilés sur ses mains fines et délicates, doucement, comme l'on prend une feuille d'automne, comme on sent une fleur fanée. Hénia bougea... Karol aussi, par hasard... ce mouvement involontaire, en les liant l'un et l'autre, jaillit comme une flamme, les incendia, et les blancs genoux de Hénia jetèrent aussitôt le (garçon) à genoux, sombres genoux immobiles dans le coin sombre³⁸. Les grosses mains velues et rouges d'Hippolyte, bourrées de viande, antédiluviennes, reposaient aussi sur la nappe et Hippolyte était forcé de les souffrir, puisque c'étaient les siennes³⁹.

La composition évidente de cet extrait souligne la différence entre les jeunes et les adultes, entre la laideur d'Hippolyte et la beauté fanée de sa femme et le *sex-appeal* d'Hénia et de Karol. Encore une fois l'analogie est rappelée. D'abord les deux nuques, les deux têtes, les deux mains et maintenant, les genoux blancs d'Hénia correspondent aux genoux sombres de Karol. Cependant, le fantasme érotique ne cesse d'être contredit par la réalité, le manque d'action et d'intérêt. Cette situation provoque l'agression du narrateur, tout le paragraphe suivant est plein de points d'exclamation. Il se sent fou, pris d'une manie que personne ne partage « une illusion honteuse enfantée par [son] esprit ». Il l'appelle « [sa] pornographie pour se repaître d'eux ». C'est le narrateur lui-même qui se catalogue parmi les pervers. Il s'excite et se culpabilise en même temps. Comme pour augmenter sa rage, Witold découvre qu'Hénia va bientôt se fiancer avec Albert.

Dans les scènes analysées, c'est surtout le mouvement qui provoque la tension érotique de la narration. Comme dans le cinéma muet, c'est toujours une pantomime. Le mécanisme déclenche, après un déplacement léger de Karol, les pas d'Hénia à la sortie de l'église, le cahotement de la calèche ou le bras d'Hénia sur la table. Le verbe « bouger » ainsi que d'autres expressions se référant au mouvement et à l'inertie abondent. On perçoit la plus grande attention portée au personnage de Karol, même si la contrainte de la symétrie continue à être respectée. Le mouvement est un stimulus pour commencer la description qui s'éloigne de plus en plus de la réalité. Cependant, l'espace en tant que tel n'ajoute

³⁸ La couleur des genoux de Karol est soulignée dans la version originale par les répétitions de l'adjectif « à genoux sombres, sombres, sombres genoux ».

³⁹ LP, p. 49.

pas de sens, il semble rester étranger à l'imagination du narrateur et accumuler les interactions érotiques dans la sphère fermée autour d'Hénia et de Karol. La situation change dans le chapitre IV du roman.

IV.2 Espace de suggestions : langue

Comme le notait Janusz Pawłowski dans son étude, l'érotisme de Gombrowicz est visible surtout dans l'usage spécifique de la langue polonaise⁴⁰. La spécificité de cette démarche passe difficilement l'épreuve de la traduction non seulement du point de vue linguistique mais aussi culturel. L'écriture complexe de Gombrowicz augmente la difficulté de la traduction. En ce qui concerne les œuvres traduites en français, leur qualité a été remise en question par les critiques⁴¹.

Dans les textes de Gombrowicz, il est question des tournures toutes particulières ou métaphoriques et des catégories grammaticales préférées, des allusions littéraires ou culturelles au folklore polonais. Parmi les figures typiques du langage gombrowiczien, on peut distinguer la nominalisation qui permet au narrateur d'isoler un adjectif ou un participe collé à un sujet et de le placer en dehors du sujet et de l'objet comme s'il existait séparément. Prenons par exemple les extraits cités supra ; Hénia et Karol ne sont pas beaux, « ils étaient la beauté même », de même Karol au lieu d'être jeune tout simplement, « était la jeunesse » ou le bras d'Hénia qui n'était pas seulement nu, mais nu « de la nudité d'un genou » comme si ces catégories dépassaient la simple épithète. Il est intéressant d'observer que ce procédé est en quelque sorte en opposition avec la

⁴⁰ Janusz Pawłowski, « Erotyka Gombrowicza » dans *Gombrowicz i krytycy*, éd. Zdzisław Łapiński, Warszawa-Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984, p. 531-560. Cet essai est l'une des analyses les plus élaborées portant uniquement sur l'érotisme de Gombrowicz. Si nous sommes d'accord surtout avec l'analyse au niveau stylistique et conceptuel (la carnavalisation de Bakhtine, le rôle de la musique) nous ne partageons pas son point de vue sur l'influence de la religion sur l'érotisme.

⁴¹ Cf. Maryla Laurent, « Język Gombrowicza, czyli całkowanie wieloznaczności » (*La langue de Gombrowicz ou l'intégrale des sens*) dans Elżbieta Skibińska, *Gombrowicz i tłumacze (Gombrowicz et ses traducteurs)*, Łask, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, 2004, p. 21-36 ; Milena Kuszelska, « Gombrowicz znawstwem podszyty. *Iwona, Ślub i Operetka* czytane we Francji » (*Gombrowicz cousu de connaissance, Yvonne, Mariage et Operette* lus en France), *Literatura Polska w świecie*, t. II., disponible sur : http://www.studiapolskie.us.edu.pl/wirtualna_katedra/lit_pol_w_swiecie_t2.php.

concrétisation de l'espace érotique proposée par le narrateur au moment de la mise en intrigue. Les parties de corps ou d'objets activent l'imagination érotique, fonctionnent comme des *stimuli* mais finissent par apparaître comme des noms abstraits. Enfin, ces derniers sont réutilisés dans un contexte qui les rend à nouveau concrets (« la nudité d'un genou » n'est pas la nudité en général). Nous sommes, par conséquent, en face d'un paradoxe dans lequel la nominalisation et l'usage d'un nom commun et abstrait doivent exprimer une réalité concrète⁴². L'analyse provoque une synthèse qui à son tour demande une nouvelle analyse. Un autre trait caractéristique est l'usage de métonymies et surtout de synecdoques. Le lecteur a beau attendre une description du visage complet, des seins, des hanches ou du corps, celle-ci n'advient pas ; au lieu d'évoquer Karol ou Hénia, le narrateur rappelle leurs genoux ou leurs pieds. Il est intéressant d'observer que la plupart des parties du corps sont vulnérables à tout type de blessures (Karol s'est blessé la main). Gombrowicz n'aime pas les descriptions poétiques de jeunes filles, il semble partager l'avis du narrateur de son conte « Virginité » :

Rien de plus artificiel que les descriptions de jeunes filles et les comparaisons recherchées que l'on forge à cette occasion. Les lèvres comme des cerises, les seins comme des boutons de rose...⁴³

C'est pourquoi la description d'Hénia n'aura rien du stéréotype existant dans la littérature depuis Pétrarque (les cheveux, les yeux, les lèvres, le cou, la gorge, les jambes, etc.). Quand la description devient plus complexe ce n'est que pour exprimer le dégoût (le corps d'Albert) comme si la perfection devait produire l'ennui. Enfin, le narrateur a recours fréquemment à des allusions ou à des métaphores pour introduire des allusions sexuelles (souvent intraduisibles) et changer le statut de l'espace de fond surtout à travers l'anthropomorphisation. De cette façon, l'espace absorbe l'énergie érotique qui ne peut entrer dans les corps d'Hénia ni de Karol.

IV.2.1 L'espace des suggestions

Le début du quatrième chapitre annonce un espace contenant un élément étrange du paysage :

⁴² Nous suivons ici l'interprétation de Pawłowski qui propose une analyse des quatre idées-clefs : la beauté, la jeunesse, l'immaturation et l'infériorité.

⁴³ Witold Gombrowicz, « La Virginité » dans *Bakakai*, *op. cit.*, p. 153.

Les volets ouverts, un jour radieux apparut, chassant des nuages au-dessus du jardin bleuté et couvert de rosée et le soleil bas jetait des rayons obliques et tout paraissait compromis par cette obliquité de la lumière – le cheval était oblique, l'arbre était oblique ! Amusant ! Très amusant et spirituel ! Les plans horizontaux étaient verticaux et les plans verticaux obliques !⁴⁴

L'obliquité des éléments du paysage fait allusion au visage oblique de Karol dans la scène à l'église. Il s'agit d'un nouveau regard sur une réalité déjà connue. Cependant, il nous semble intéressant de voir dans cet extrait – de prime abord inutile et banalement pittoresque –, un indice visible de la nouvelle réalité qui aborde le langage de la peinture occidentale, surtout de la peinture futuriste⁴⁵. La ligne oblique est à l'origine de la dynamique dans le tableau. À cela, nous pouvons ajouter le symbolisme des lignes verticales et horizontales (masculin / féminin ou divin / humain) selon lequel la ligne oblique reste dans un entre-deux sans être dominée par aucun des sexes ou aucun des principes. La dynamique de cette scène a été peut-être diminuée dans la traduction, le verbe « être » à l'imparfait ne traduisant pas la même idée que « *plaszczyzny pięły się pod górę* » (littéralement « les plans horizontaux montaient ») tandis que les plans verticaux étaient obliques. C'est un paysage en mouvement perçu par le narrateur. S'il l'on traduit cette obliquité dans le langage de la littérature, on peut s'attendre à un discours oblique ou à des actions obliques, à des regards obliques, en conséquence indirects et implicites qui concernent le contenu du roman. Est-ce l'espace animé qui jette un regard oblique aux personnages du roman ?

Après cette introduction, le narrateur qui se présente comme Gombrowicz, écrivain polonais, semble justifier le choix de la thématique de son roman dans une espèce d'autocommentaire⁴⁶. Il commence en même temps le jeu des provocations et des espionnages entre Witold et Frédéric⁴⁷. Le narrateur dans une

⁴⁴ LP, p. 52.

⁴⁵ Il ne faut pas oublier que tant Witold que Frédéric sont présentés dans le roman comme provenant du milieu artistique de Varsovie.

⁴⁶ « Je ne voulais plus rien d'autre. J'en avais assez des agonies. Moi, écrivain polonais, moi, Gombrowicz, je courus après ce feu follet comme un poisson après l'appât [...] », LP, p. 52-53. C'est le seul endroit dans le texte où le narrateur s'identifie comme Gombrowicz. Sauf cet épisode, il était toujours appelé par son prénom Witold. Peut-être, l'écrivain, était-il tenté jusqu'à la dernière correction d'abandonner l'idée d'autofiction ?

⁴⁷ Sur la question du jeu dans *La Pornographie* Cf. Jerzy Jarzębski, « *Pornografia – próba stworzenia nowego języka* » dans Jerzy Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa, PIW, 1982, p. 303-373. L'auteur se concentre sur l'explication de texte concernant le chapitre IV. Le critique souligne surtout le rôle du narrateur et l'échange des informations dans la chaîne

sorte de tautologie décide de « provoquer le provocateur » et de « voir le voyeur ». Il suit Frédéric dans la cour, dans les allées, dans le jardin et même au bord de l'étang (l'endroit le plus éloigné de la maison). L'éloignement de la maison amplifie l'importance de l'élément érotique. Quand il arrive au verger, il aperçoit Frédéric regarder Hénia dans une position suggestive :

[...] elle était là, à cent mètres, devant la cave, à trier les pommes de terre ! À califourchon sur un sac ! Son regard glissa sur elle, inattentif !⁴⁸

[...] a ona o sto kroków od niego na słomie przed piwnicą przebierająca kartofle ! Okrakiem na worku ! Zawadził o nią wzrokiem przelotnie⁴⁹.

Pour la première fois, Hénia est aperçue dans une pose qui, par un ensemble d'éléments (la paille et les jambes à califourchon), suggère une position érotique qui n'échappe pas à Frédéric⁵⁰. À ce moment commence ce que Jerzy Jarzębski appelle *obmacywanie rzeczywistości* (« l'attouchement de la réalité ») dans lequel le narrateur cherche des éléments dans l'espace qui complètent son fantasme érotique. Contrairement aux personnages, l'espace devient donc animé et érotisé ; le narrateur continue à poursuivre Frédéric et il se dit à lui-même :

[...] en franchissant avec un bruit de brindilles cassées les buissons et le fossé où l'on jetait les chats crevés et où sautaient les grenouilles, je me rendis compte soudain que j'étais en train d'initier les buissons et le fossé à nos jeux ténébreux⁵¹.

Le contraste entre les animaux repoussants (« chats crevés » et « grenouilles ») et les éléments statiques contribuent à l'impression de la transformation de l'espace. Les deux hommes se rencontrent finalement et se dirigent vers Hénia pour l'inviter à l'accompagner dans leur promenade. Elle accepte sans tarder « Elle se leva, détacha son tablier. Cette docilité... »⁵². La politesse d'Hénia augmente des doutes du narrateur par rapport aux intentions de Frédéric : « il l'emmène pour

communicationnelle entre les personnages. Pour Jarzebski, *La Pornographie* n'est pas un roman ni sur le mal, ni sur la guerre ni sur la perversion, mais sur la recherche d'un idiolecte nouveau pour exprimer le contenu du roman. Malgré les allusions aux « attouchements de la réalité », le critique n'approfondit pas le thème de l'érotisme et se concentre sur la construction du roman et le sens des épisodes (la mort de Skusiak).

⁴⁸ LP, p. 54.

⁴⁹ P, p. 40. Traduction littérale : « et elle à cent mètres de lui sur la paille, devant la cave, à trier les pommes de terre ! À califourchon sur un sac ! Il lui a jeté un regard furtif ».

⁵⁰ Faire l'amour dans la paille fonctionne ici comme le cliché classique de l'érotisme campagnard. Jan Jakub Kolski dans son adaptation cinématographique du roman ajoute une scène dans laquelle une jeune fille se dévêt en face de Frédéric dans la grange. Même si elle espère quelque chose de plus, Frédéric la traite comme une enfant et lui donne l'ordre de se rhabiller tout de suite.

⁵¹ LP, p. 55.

⁵² *Ibid.*

faire des choses avec elle » ou bien « elle se laisse emmener pour qu'il lui fasse des choses »⁵³. Ces suggestions de Witold se traduisent dans la description de l'espace de la cour de ferme :

Mais nous arrivions presque dans la cour de ferme, avec son sol en terre battue, entourée de l'écurie, des granges et des remises, fermée par l'abreuvoir et par une rangée d'érables derrière lesquels des charrettes pointaient leurs timons...[...] près de lui des planches, des perches, beaucoup de sciure, une charrette chargée de sacs et l'odeur de la paille hachée [...] Le soleil se couchait, l'air avait cette qualité qui rend les objets à la fois précis et brouillés – dans cet éclairage un tronc d'arbre, un trou dans la haie sèche, le contour brisé du toit devenaient eux-mêmes avec indifférence et précision, évidents jusqu'aux moindres détails. Le sol brunâtre de la cour de ferme s'étendait jusque sous les remises⁵⁴.

Ale już gumno przed nami, czarna, pochyła jego ziemia, okolona stajnią, stodołami z rzędem klonów przy płocie, ze *sterczącymi dyszlami* wozów koło studni [...] obok sporo desek, *drągi* i wióry, w pobliżu wóz z workami i zapach sieczki. [...] Słońce zapadało i szczególny rodzaj widoczności, jasnej a jednak ciemnej, zapanował – w niej *pień*, załamanie dachu, dziura w płocie stawały się obojętnie i wyraziście sobą, oczywiste w każdym szczególe. Czarno-brunatna ziemia gumnienna *rozkładala się* aż do szopy⁵⁵.

Dans cette ambiance érotisée, Witold et Frédéric observent Hénia et Karol. Pourquoi est-elle érotisée ? Surtout à cause des références au sexe dans ce paysage. Si elles ne sont pas visibles dans la traduction française c'est parce que les objets ne doivent pas avoir les mêmes connotations. Il s'agit ici d'un ensemble de mots polysémiques qui peuvent revêtir un sens érotique très précis. Beaucoup de ces expressions existent dans la langue littéraire polonaise et dans la littérature érotique polonaise depuis des siècles parce qu'elles proviennent du folklore local⁵⁶. Elles sont communes pour d'autres pays slaves et font souvent référence aux réalités de la vie à la campagne : objets d'usage quotidien, activités liées au travail⁵⁷.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ LP, p. 57-58.

⁵⁵ P, p. 43. C'est nous qui soulignons.

⁵⁶ Le dictionnaire des sexualismes de la langue polonaise publié récemment contient plus de 10 000 mots relatifs à la sexualité provenant du XV^e jusqu'au XX^e siècle. Cet ouvrage continue la tradition commencée avec le premier dictionnaire sexuel publié par Stanisław Kurkiewicz en 1913. Cf. Jacek Lewinson, *Słownik seksualizmów polskich*, Warszawa, Książka i Wiedza, 1998.

⁵⁷ Pour un répertoire extensif des expressions concernant le coït dans les langues slaves, Cf. Aleksandr V. Gora, « Coitus in the symbolic language of slavic cultures », <http://www.folklore.ee/folklore/vol30/gura.pdf>

Pour un lecteur polonais *dyszal* (« le timon »), *pień*, (« le tronc d'arbre ») ou *drag* (« la perche ») sont des allusions au sexe masculin en érection alors que *dziura w płocie* (« le trou dans la haie ») et *koryto* (« l'abreuvoir ») font référence au sexe féminin. De même que des allusions à l'acte sexuel peuvent être manifestes dans le fait de scier (« des planches, beaucoup de sciure ») ou de labourer la terre (« la terre s'étendait ») ; en polonais, c'est le verbe *rozkladać się* (« la terre s'écartait »). Il semble que tout dans cette description fait allusion au rapprochement potentiel d'Hénia et de Karol. Si celui-ci n'a pas physiquement lieu, tout dans l'espace semble y faire allusion.

Frédéric demande à Hénia de retrousser les jambes du pantalon de Karol. « Elle ne dit rien. Mais s'étant penchée jusqu'à la terre, elle releva les jambes du pantalon. Lui n'avait même pas bougé ; le silence de leur corps était absolu »⁵⁸. Cette scène n'a pas une charge sensuelle directe. Les personnages n'arrivent pas à franchir leurs limites :

[...] incapables de se posséder, capables seulement de s'offrir – et l'accord sexuel qu'il avait entre eux s'estompa, pour céder la place à un autre accord, à quelque chose de plus cruel sans doute, mais de plus beau⁵⁹.

L'accord sexuel se déplace en dehors des personnages et la beauté érotique se réalise dans l'espace :

Me frappa soudain avec une force angoissée la nudité étrange de cette cour de ferme, avec les timons de charrettes à ridelles pointant vers le ciel, l'abreuvoir fendu, la grange récemment couverte de chaume frais, tache claire sur le fond brunâtre du sol battu et du bois entassé⁶⁰.

A gumna rozległość naga uderzyła z dyszlami sterczącymi wozów, z korytem pękniętym, ze stodołą niedawno łataną, która świeciła plamą w brunatnym okręgu ziemi i drewna⁶¹.

Et l'étendue de cette cour de ferme nue frappa avec les timons de charrettes pointant vers le ciel, l'abreuvoir fendu et la grange récemment réparée dans laquelle luisait une tache claire sur le cercle brunâtre du sol battu et du bois entassé⁶².

⁵⁸ LP, p. 60.

⁵⁹ LP, p. 59. « Cruel » remplace « horrible » dans l'original.

⁶⁰ LP, p. 60.

⁶¹ P, p. 46.

⁶² Il s'agit ici de notre traduction littérale, d'après la version originale en polonais.

Pour un lecteur ordinaire, le passage en français ne représente apparemment rien de particulier. Cependant, si l'on le compare avec les passages précédents truffés d'allusions érotiques, il peut voir cet extrait comme la description d'un érotisme de l'espace. Dans la version originale c'est l'étendue de la cour de ferme qui est le sujet de la phrase privée de complément d'objet, « elle frappa dans le vide ». Les timons pointus, l'abreuvoir creusé et une tache brunâtre et circulaire répètent le même type d'allusions érotiques que les descriptions précédentes mais se réfèrent à l'acte sexuel. La version originale est privée de références à l'angoisse, ce qui permet d'imaginer que l'espace extérieur devient le témoin présent et actif de l'érotisme et ne doit pas forcément la transmettre. Quoiqu'il en soit, dans cette scène l'érotisme peut être compris seulement à travers la lecture culturelle de l'espace perçu par le regard du narrateur. Cet extrait est un exemple de traduction impossible.

Dans le même style, on peut interpréter l'érotisme d'une autre scène avec la bouteille et le goulet. Il est difficile de ne pas suivre le jeu des allusions sexuelles entre les deux jeunes. De nouveau, l'action se déplace en dehors du manoir de Powórna. Quand Witold et Frédéric résignés préparent déjà leur retour à Varsovie, ils rencontrent derrière la maison le couple en train de bavarder. Ils se regardent et cherchent à résoudre un problème tout à fait banal :

Elle [bouteille à la main] : – J'ai enfoncé le bouchon dans la bouteille.

Karol, regardant la bouteille à la lumière : – Je le sortirai avec un fil de fer !

Frédéric : – Pas si facile.

Elle : – Il vaut peut-être mieux que je cherche un autre bouchon.

Karol : – Pas la peine... je l'aurai...

Frédéric : – Le goulot est trop resserré.

Karol : – S'il a su entrer, il sortira bien.

Elle : – Ou bien il va s'émietter et salir le jus de fruit.

Frédéric ne répondit pas. Karol, stupidement, se balançait sur ses longues jambes. Elle restait là, la bouteille à la main. Elle dit :

– Je vais chercher des bouchons en haut. Il n'y en a pas dans la crédence.

Karol : – Je te dis que je le retirerai.

Frédéric : – Ce goulot n'est pas facile à forcer.

Elle : – Cherchez, vous trouverez !

[...]

Elle : Regarde comme il est grand, ce ver de terre !⁶³

Les allusions au goulot de la bouteille resserré et au bouchon remplacent la description du rapport sexuel. Les répliques de Frédéric sont à la limite de la gaillardise. Puisqu'il ne s'y passe rien de tel, les actions triviales reçoivent des connotations érotiques. Il en est de même pour le ver de terre qui est écrasé d'abord par le pied de Karol et ensuite par le pied d'Hénia. Pour comprendre le sens de cette scène nous pouvons nous référer à l'analyse de Leonid Heller qui a décidé de centrer son interprétation du roman sur ce détail. Le critique y voit « un symbole érotique de première importance » mais également le symbole de la souffrance qui anticipe les meurtres qui suivront⁶⁴.

Comme autre exemple de manifestation d'un élément actif de l'espace nous pouvons distinguer la scène de promenade de toute la famille après l'arrivée d'Albert à la maison de Powórna. Karol, qui suit le cortège familial jusqu'à l'étang, décide de faire une plaisanterie infantile pour rompre avec la somptuosité de l'ambiance. Quand tout le monde arrive au bord de l'étang, Karol s'approche d'une femme occupée à laver son linge dans l'eau⁶⁵. Le narrateur la décrit comme un monstre : « âgée, souillon fessue aux seins flasques, affreuse, grassement rance et sordidement décrépite, avec des petits yeux méchants »⁶⁶. Le garçon, d'un geste brusque, soulève la jupe de la vieille femme et fait voir à tous « la chair blanche du bas-ventre et la tache de poils noirs ! »⁶⁷. La femme se met à hurler vers Karol et s'en va tout de suite en jurant comme un charretier. Cet acte obscène est la première action de Karol et non l'interprétation du narrateur. Cet acte exhibitionniste anticipe ce que le lecteur découvre à la suite du roman. À partir de ce geste typiquement carnavalesque, Witold et Frédéric commencent à changer

⁶³ LP, p. 87.

⁶⁴ On lit : « *La Pornographie* est divisée en deux parties, de longueur presque égale ; mais une division ternaire se superpose à cette bipartition ; le dernier tiers du livre commence par le spectacle qui montre la jeune fille trahir son fiancé, scène suivie par l'arrivée d'un ordre d'exécuter le héros de la résistance devenu froussard (et dont l'organisation clandestine criant la trahison) : les deux, le fiancé et le héros, périront assimilés tous deux au ver de terre qui mérite que l'on écrase », Leonid Heller, « L'Effet ver de terre », dans *Witold Gombrowicz : entre L'Europe et l'Amérique*, éd. Marek Tomaszewski, Lille, Septentrion, 2007, p. 71.

⁶⁵ La vieille femme laide au bord du lac est un élément presque classique du folklore slave. La parodie du paysage presque fantastique de la campagne polonaise est un autre clin d'œil au lecteur polonais.

⁶⁶ LP, p. 68.

⁶⁷ *Idem*.

d'avis sur la nature du garçon. Il n'est plus seulement un objet d'observation mais devient un sujet avec ses propres perversions sexuelles.

IV.2.2 La séduction des mots

Contrairement à l'érotisation de l'espace, deux épisodes que nous nommerons « les confessions » ajoutent d'une manière différente du contenu érotique au roman. Witold, inspiré par sa nouvelle aventure, veut provoquer une discussion sur le rapport entre les jeunes. Il ne s'agit plus ni de gestes, ni d'espace, mais de la parole, d'un témoignage oral. Tout d'abord, Witold interroge Karol sur Hénia et ensuite Hénia sur Karol. Pour le faire, il choisit les moments opportuns des voyages en carriole (avec Karol) et en tilbury (avec Hénia). La symétrie de ces deux épisodes dialogués a pour but la mise en évidence de la similitude des résultats. Cette fois-ci, ce sont les jeunes, interrogés eux-mêmes, dans une interaction directe et non imaginée. Quant à Karol, le narrateur découvre qu'il n'a rien contre les vieilles femmes (« Quelle différence, qu'elle soit jeune ou vieille ? »⁶⁸), qu'Hénia lui plaît mais plutôt comme une amie d'enfance, et que c'est plutôt avec sa mère qu'il aurait préféré coucher. À cela s'ajoute le fait que Karol va voir des prostituées de temps en temps, probablement dans la ville d'Ostrowiec car quand Witold et Karol y vont, une femme les arrête :

s'étant plantée au beau milieu de la route, elle s'approcha : je vis un visage assez fin entouré d'un fichu, comme en portent les femmes à la campagne, des immenses dans les bottes d'homme qui pointaient sous une jupe en soie noire, un peu courte, un décolleté profond, élégant, comme celui d'une toilette de soirée⁶⁹.

Karol ne répond pas aux signes qu'elle fait avec la main et se moque d'elle cyniquement comme auparavant il l'a fait avec la vieille femme à l'étang. De plus, au cours du dialogue, Karol demande à Witold de lui trouver un travail à Varsovie, il se prête même à ses services. Ce propos de garçon est lu d'une manière ambivalente par Witold « Je sentis que ce jeune être voulait me séduire par sa jeunesse et c'était comme si j'allais, moi, un adulte, me compromettre irrémédiablement »⁷⁰. Karol, au fur et à mesure, devient un autre personnage aux yeux du narrateur, « sujet de désir », pervers et intéressé par les adultes et non par

⁶⁸ LP, p. 74.

⁶⁹ LP, p. 83.

⁷⁰ LP, p. 78.

Hénia : « [...] il avait soin de me notifier qu'il ne faisait pas la petite bouche. Suffit. La seule pensée que sa beauté pouvait rechercher ma laideur me donnait la nausée »⁷¹. Ce qui nous intéresse dans ce chapitre ce n'est pas seulement le dialogue entre Karol et Witold, mais également l'abondance des descriptions du paysage auquel Karol est comparé (« il était aussi indéchiffrable que ce paysage – connu mais inconnu »). « L'odeur oppressante de l'iniquité » semble fonctionner comme l'espace érotique extérieur qui imprègne tout le paysage et Karol lui-même. Notons que la ville, n'ayant pas l'air accueillante, le départ d'Ostrowiec est immédiat. Il semble que la division entre la ville et la campagne est ici maintenue. En effet, le dévergondage de Karol s'accorde bien avec l'ambiance violente de la guerre dans la ville.

Quant à Hénia, pendant le voyage à Ruda, elle répond aux questions sur son amitié avec Karol. Elle déclare que son ami ne l'aime pas et qu'il veut seulement coucher avec elle. Witold provoque Hénia en disant qu'elle n'est pas une sainte et qu'il n'y aurait rien d'étrange si elle couchait avec Karol. À sa surprise, elle n'a rien contre (« bien sûr qu'elle pourrait ») parce qu'elle a déjà couché avec d'autres hommes, par exemple avec un soldat de l'armée polonaise qui s'était réfugié à la maison de Poworna. Quand Witold demande si ses parents n'ont rien suspecté, elle répond qu'ils les ont « même pris en flagrant délit. Mais *en fait* ils ne se doutent de rien »⁷². De nouveau, l'aspect visuel de l'érotisme (malgré son évidence) est remis en question. De plus, Hénia veut entrer dans une bonne famille des principes moraux catholique pour « ne pas couchailler à droite et à gauche »⁷³ après le mariage. Tout d'un coup Hénia devient « cette enfant toute faite de séduction, de charme, ensorcelante, pétrie de coquetterie, malléable, flexible, consentante et douce »⁷⁴. C'est comme si Hénia, de jeune adolescente, devenait tout d'un coup une nymphomane, imprégnée d'un érotisme potentiel très puissant. Le narrateur omet son prénom plusieurs fois pour ne laisser que « elle ». Même quand elle est assise à côté d'Albert, le narrateur imagine son érotisme

⁷¹ LP, p. 81.

⁷² LP, p. 94.

⁷³ LP, p. 95.

⁷⁴ *Ibid.*

dévorant, « sa concupiscence effrénée »⁷⁵ qui fait comparer les manières de Hénia à « un homme envers une jeune femme ». Il y a un déplacement d'un rôle passif vers un rôle actif.

Remarquons également que, comme dans l'épisode à l'église, le narrateur prête plus d'attention à l'aspect physique de Karol (par exemple, il aperçoit « la blancheur intime » de ses dents). Par contre, Hénia est décrite d'abord par ses vêtements : « Elle – dans une robe de dimanche, un manteau blanc de poussière jeté sur les épaules »⁷⁶ pour finalement évoquer sa belle denture seulement par rapport à celle de Karol. Il semble que le narrateur est plus intéressé par Karol que par Hénia. La jeune fille existe en tant que pièce manquante du puzzle. De plus, on peut comprendre la différence de tonalité entre la conversation plutôt amicale et même timide avec Karol (une sorte de sensibilisation à la sexualité venue trop tard) et le dialogue forcé et agressif avec Hénia dans lequel Witold souligne son hypocrisie catholique⁷⁷.

À ces déclarations assez nettes concernant le potentiel érotique des deux adolescents déjà expérimentés dans l'art sexuel, le narrateur répond avec incrédulité. Il ne croit pas à la transgression d'Hénia et de Karol de même que les jeunes ne croient pas à leur union symbolique créée par Witold (« Mais vous dérailliez ! » dit Hénia à propos de sa supposée soumission à Karol). L'érotisme des jeunes est ce que Witold appelle : « un jeu pour s'exciter, se provoquer mutuellement, pour se séduire – et c'est eux qui les premiers pâtissent de leur séduction »⁷⁸. Petit à petit, Witold se rend compte que c'est plutôt lui qui est tragiquement impliqué dans le jeu érotique tandis que les deux jeunes le prennent à la légère. De cette façon, nous pouvons remarquer la superposition des deux espaces d'érotisme : d'un côté, les déclarations de Hénia et Karol, et de l'autre le panérotisme recherché par le narrateur partout, son auto-séduction.

⁷⁵ Ici, l'écrivain polonais utilise l'adverbe *lubieżnie* que nous avons mentionné dans la première partie de notre étude. C'est l'équivalent polonais de l'adverbe « érotiquement » avec une forte charge sensuelle tandis que la concupiscence peut prendre un sens légèrement plaisant.

⁷⁶ LP, p. 92.

⁷⁷ Dans les didascalies, le narrateur ajoute en digression les critiques sur le comportement féminin qui font penser aux critiques de Witold Gombrowicz sur les femmes polonaises dans *Les Souvenirs de Pologne* ou sur les femmes argentines dans *Pérégrinations argentines* et *Notre drame érotique*. Après son aveu, Hénia appartient davantage à la catégorie des *chicas* : « même vertueuse, elle était donc excitante en diable ».

⁷⁸ LP, p. 95.

L'excitation du narrateur se traduit par l'enchaînement d'événements qui font obstacle à d'autres apparences d'Hénia et de Karol. Le narrateur est pris dans le jeu érotique duquel il ne peut plus sortir. Ce qui semblait au début une illusion est désormais une obsession alimentée par les déclarations des jeunes : « quand on est excité, on en vient à aimer sa propre excitation, elle vous excite et on se désintéresse complètement de tout ce qui n'est pas elle ! »⁷⁹. Cet aveu est en quelque sorte la confession (à lui-même) d'une défaite et d'une manie narcissique. Il se plaît à contempler le spectacle créé par lui-même, même s'il est faux et peut avoir des conséquences graves. À partir de ce moment, ce sont les personnages jeunes qui mènent le reste de l'action. En apparence, les adultes donnent les ordres, mais en fait ils dépendent totalement des jeunes.

Dans la deuxième partie du roman, le rituel des confessions continue. Le narrateur doit écouter les autres : Albert, Siemian, la femme d'Hyppolite et Frédéric. Chacun de ces personnages confesse sa faiblesse ; pour Albert c'est la jalousie et l'impuissance, pour Siemian c'est la couardise et l'agression, pour la femme d'Hyppolite c'est son conformisme. La confession de Frédéric à travers les lettres et le dernier dialogue sur le meurtre de Skuziak est difficile à interpréter de façon univoque. Nous nous limiterons à dire que c'est la verbalisation d'une entente entre deux amis, l'avis d'incertitude ou d'une conception artistique. L'improvisation s'accorde avec la tonalité des lettres dans lesquelles Frédéric suit les lignes de tension et les lignes d'excitation⁸⁰. La manie érotique de Frédéric ne le concerne pas directement, mais sa verbalisation semble l'exciter et il écrit des lettres avec une grande vitesse, comme s'il s'agissait d'envoyer des textos. Les fonctions de ces lettres sont trois : interpréter, donner des ordres et partager des doutes. En réalité, il n'est pas difficile d'imaginer une interprétation cinématographique ou théâtrale : au lieu de deux personnages, il n'y en aurait qu'un seul, mais atteint de schizophrénie. La logique des confessions par rapport à la sexualité fait penser à l'une des hypothèses de Michel Foucault. Dans le roman

⁷⁹ LP, p. 96.

⁸⁰ C'est ainsi qu'il faudrait traduire un extrait de la première lettre de Frédéric : « Idę po linii napięć, rozumie pan ? Idę po linii podnieceń », P, p. 132. La traduction française modifie visiblement le sens : « Je suis les lignes de force, vous comprenez ? Les lignes du désir », LP, p. 150. À ce point, la première traduction italienne semble être plus proche de l'originale : « Seguo la linea delle tensioni, mi capisce ? La linea delle eccitazioni », Cf. Witold Gombrowicz, *La Seduzione*, trad. Riccardo Landau, Milano, Bompiani, 1962, p. 147

l'écrivain fait parler tout le monde, non pas pour trouver une vérité, mais pour que chacun des personnages se confronte à son mystère. La verbalisation ne mène pas à une thérapie efficace ; Gombrowicz n'était pas un psychanalyste, il proposait plutôt une catégorisation des perversions et une analyse des secrets.

IV.3 Avatar de la mort

Après la mort de la mère d'Albert poignardée par Olek Skuziak, l'action se déplace vers une autre logique. Bien que le roman cache beaucoup de pistes d'interprétation des événements (comme par exemple le rapport entre Amélie et Frédéric⁸¹ ou entre Albert et sa mère) nous voudrions nous concentrer uniquement sur les parties où la construction de l'érotisme est dominante.

Après avoir lu la première partie du livre, le lecteur ne sait pas ce qu'il doit attendre de la suite. Le seul indice est l'assassinat d'Amélie ; on pourrait donc s'attendre à d'autres meurtres. Le thème de la mort est ainsi introduit dans le roman. Notre lecture diffère ici des lectures qui voient dans ce motif une grande nouveauté et une exploration originale du roman. Nous sommes plutôt sceptiques par rapport à une interprétation trop poussée de la valeur de la mort par rapport au thème de l'érotisme.

Pour reprendre les mots de l'écrivain, la présence de la mort dans ses œuvres n'a rien d'extraordinaire, étant donné que c'est la réalité de chacun de nous, être mortels. Cependant, Gombrowicz n'est pas un écrivain du XIX^e siècle et souvent la mort dans ses textes apparaît comme un élément tout à fait naturel et auquel on ne prête pas beaucoup d'attention. Les personnages ne sacralisent pas la mort. C'est la mort tout court. Dès que le comédien disparaît de la scène, il cesse d'être important ; la pièce de théâtre continue. La disparition conditionne le comportement de ceux qui restent en vie mais le moment même de la mort n'est pas sacralisé. C'est pourquoi le narrateur de *La Pornographie* souligne que tout le monde laisse Amélie « se débrouiller toute seule avec son agonie »⁸². Sa

⁸¹ On pourrait imaginer que c'est Amélie qui s'éprend de Frédéric, trop jeune par rapport à son âge.

⁸² LP, p. 113. La traduction du mot *konanie* comme « agonie » change légèrement le registre du texte. Le mot polonais ne possède aucune valeur spéciale et signifie simplement « mourir ».

disparition est privée d'éléments sacrés, tant par les gestes tournés en dérision (la croix tenue par la femme d'Hippolyte, le regard d'Amélie cherchant Frédéric avant de mourir) que par la disparition du sujet après la mort (un athéiste agenouillé, pas de funérailles, pas de deuil). Ce n'est pas une ridiculisation de la mort – Gombrowicz est loin de cela – mais, à notre avis, la situation sert à se moquer du rituel des fiançailles et à priver Albert d'un appui dans sa famille, ce qui mène à la fin tragique.

La question est légèrement différente en ce qui concerne le meurtre final. Il s'agit du meurtre avec préméditation, froid et cruel. En même temps, c'est un devoir patriotique (tuer le traître Siemian) ; par conséquent, du point de vue moral, étant données les circonstances de la guerre, il n'y a rien de transgressif dans cet acte. L'action est préparée dans les moindres détails, avec l'outil le plus classique (un couteau bien affilé). Dans ce cas, ce qui peut exciter et excite effectivement Witold et Frédéric est la possibilité de manipuler les jeunes jusque dans les cas les plus extrêmes. C'est seulement ainsi que l'accès au côté transgressif de leur personnalité peut devenir une source d'excitation. Le cas le plus compliqué se présente par rapport au personnage d'Olek Skuziak.

Tout d'abord, il apparaît de nulle part comme un jeune assassin ; il est la copie supposée de Karol. L'apparition d'Olek Skuziak (en polonais Józek Skuziak) est un élément mystérieux. D'un côté, c'est un personnage secondaire : son action se limite à apparaître dans la cuisine de la maison à Ruda et à assassiner Amélie à l'aide d'un couteau. Sa seule intervention verbale est sa narration des faits selon laquelle c'est la vieille dame qui s'est jetée sur lui et a commencé à le mordre : « Et il montrait non seulement les blessures qu'il avait au côté et à la cuisse, mais aussi des traces apparentes de morsures sur la nuque et les deux mains »⁸³. Skuziak sert à ridiculiser le personnage d'Amélie. Cependant, il est décrit d'une façon détaillée comme un garçon svelte, aux cheveux d'or, aux yeux noirs (« lugubres, telles des mares dans les bois profonds »⁸⁴), aux bras et pieds nus et avec une belle denture blanche. Pour le narrateur, ce joli garçon à l'air de chérubin (un petit Éros ?) est une sorte de réplique de Karol « c'était une

⁸³ LP, p. 124.

⁸⁴ LP, p. 125.

répétition de Karol, mais à une octave au-dessous »⁸⁵. Cette comparaison musicale s'explique par l'origine campagnarde de ce nouveau venu mais également par le plan orchestré par Frédéric : « Il est sûr qu'il [Olek] devrait entrer dans le concert »⁸⁶. Le narrateur insiste sur le fait qu'il ressemble à Karol. Dans la tradition littéraire, la rencontre avec son double est de mauvais augure, elle peut être perçue comme l'anticipation de la mort du personnage. Peut-être que le narrateur suggère la mort imminente d'Olek à travers cette ressemblance physique. Pendant que le garçon est mené par Karol en calèche à Powórna en tant que prisonnier de la famille, une sorte de métamorphose de Karol « contaminé » par la présence d'Olek a lieu :

Karol, tenant cet autre sous ses pieds, ce blond doré aux yeux noirs, pieds nus et sales, semblait subir peu à peu comme une transformation chimique, il continuait de suivre la calèche, comme une étoile en suit une autre, mais déjà il existait avec un camarade – en camarade – saisi à partir des pieds par ce mélange de lui-même avec l'autre, lié à ce garçon, mais lié de façon telle que je n'aurais pas été étonné s'ils s'étaient mis subitement à manger des cerises ou à croquer des pommes ensemble⁸⁷.

Le passage fait allusion aux personnages d'Horace et d'Ignace qui jouent ensemble à la fin de *Trans-atlantique*, le roman antérieur de Gombrowicz. C'est un cas d'intertextualité qui nous permet d'associer l'apparition d'Olek à l'allusion à l'homosexualité du narrateur. Malgré son apparition dans le roman et sa prise de position en faveur des jeunes, Olek ne joue aucun rôle dans l'intrigue. Il semble être la victime du complot qui se développe dans la seconde partie du roman. Sur ce point, il ressemble beaucoup à *Yvonne, princesse de Bourgogne*, le personnage éponyme de la première pièce de théâtre de Gombrowicz. La figure du double a été fréquemment utilisée par Gombrowicz⁸⁸ dans tous ses textes pour montrer les différents masques que l'être humain doit vêtir pour interpréter les différents rôles sociaux. Le rôle tragique d'Olek est ici celui de la victime, comme son frère jumeau. Son assassinat n'a pas été compris par beaucoup de critiques, jugé comme une erreur de structure ou même comme l'invention d'un nouvel format

⁸⁵ LP, p. 115.

⁸⁶ LP, p. 151.

⁸⁷ LP, p. 130.

⁸⁸ Ici, l'écrivain polonais s'inscrit dans une tradition de plusieurs écrivains européens du XX^e siècle comme Vladimir Nabokov, Italo Calvino, Milan Kundera, Antonio Tabucchi, Fernando Pessoa, Luigi Pirandello.

du roman selon l'analyse structuraliste⁸⁹. Peut-être que l'écrivain a effacé les épisodes avec Olek au cours de nombreux remaniements de la seconde partie du roman. À ce point, on pourrait se demander : pourquoi Hénia ne pouvait-elle pas avoir un double à elle ?⁹⁰ Nous ne le savons pas. Dans notre lecture de *La Pornographie* la mort ne joue pas un rôle important dans la conception de l'érotisme. Sa présence est importante pour la structure de l'intrigue du roman, mais nous prenons nos distances avec l'écriture des schémas des personnages assassinés (souvent faits à partir des initiales des prénoms) qui, d'après nous, ne peuvent pas enrichir la lecture du roman par rapport à l'érotisme. Par contre, nous voudrions insister sur deux moments importants dans lesquels l'espace et l'érotisme convergent.

IV.4 Les scènes sur l'île

La seconde partie du roman se développe lentement autour de deux tâches : une tâche ancienne, la rupture des fiançailles, et une nouvelle tâche, l'exécution de Siemian. Comment l'érotisme se joint-il à ces deux actions ?

Dans le premier cas, le plan est simple : il faut rendre Albert jaloux et lui faire voir (et croire) qu'Hénia le trompe avec Karol. Frédéric invite les jeunes à poser pour lui sous prétexte d'organiser des scènes pour un film. Comme endroit le plus adéquat il choisit un banc près des îles de l'étang, loin de la maison de Powórna. Encore une fois, un espace très éloigné du foyer joue un rôle important. Dans ce décor entouré de buissons d'où l'on peut épier toute l'action, Hénia et Karol doivent rester dans des poses qui suggèrent l'érotisme. Frédéric ne partage pas ce plan avec Witold. C'est pourquoi quand le narrateur découvre par hasard cette scène pour la première fois, il tombe dans le piège et pense qu'il s'agit de caresses authentiques. C'est une scène érotique qui tourne en dérision. Le narrateur devient dupe de sa « pornographie » et par moments ajoute un élément

⁸⁹ Cf. François Regnault, « L'Optique de Gombrowicz », *Cahiers pour l'Analyse*, vol. 7, « Du mythe au roman », mars-avril, 1967, p. 57-70. L'auteur propose également une lecture intertextuelle avec l'ouvrage de Goethe *Les Affinités électives*.

⁹⁰ En effet, c'est la piste d'interprétation entreprise par Jan Jakub Kolski dans l'adaptation cinématographique du roman. Dans le film, Hénia possède un double, une autre fille de la campagne qui couche avec Olek.

comique⁹¹. La scène est artificielle ; Hénia reste assise sur un banc avec une jambe nue et l'autre gainée tandis que Karol est étendu sur l'herbe au-dessous d'elle, lui aussi avec une jambe de pantalon retroussée jusqu'au genou. Après un moment, la fille pose son pied nu sur le pied nu du garçon. Ce tableau, qui rappelle *Le déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet, s'avère efficace pour Frédéric (« Ils ne sont pas mauvais, hein ? ha, ha, ha ! »⁹²). Même si Frédéric ne connaît pas les témoignages que Witold a entendu de chacun des jeunes, il a une bonne intuition parce qu'il cherche à faire émerger leur érotisme. Son explication de la méthode constitue en même temps un résumé du roman : c'est la vision du cinéma, dans lequel il faut commencer par les combinaisons des acteurs et à partir de là construire la suite du film. Ainsi, faire du cinéma signifie « faire ressortir ce qui existe à l'état latent chez des hommes vivants, disposant de leur propre clavier de possibilités »⁹³. Il semble que Frédéric a de quoi faire si ses acteurs sont déjà expérimentés malgré les apparences. C'est pourquoi, le plan de faire venir Albert pour lui montrer « le film érotique » à la dérobée fonctionne à merveille. Malgré la réserve initiale d'Albert, il découvre, après avoir réfléchi, le *sex-appeal* du couple. Frédéric a préparé pour lui un autre épisode :

[...] Karol sous un arbre, elle derrière lui, tous deux la tête levée, regardant quelque chose sur l'arbre, un oiseau peut-être. Il leva la main. Et elle leva la main. Leurs mains, au-dessus de leurs têtes, se touchèrent « involontairement ». Et à l'instant même elles furent ramenées en bas, avec violence. Pendant quelque temps tous deux contemplèrent avec attention leurs mains réunies. Et brusquement ils tombèrent ; on ne savait trop lequel avait fait basculer l'autre, à croire que c'étaient leurs mains qui les avaient renversés.

Ils tombèrent et pendant un moment restèrent étendus l'un à côté de l'autre, mais pour se relever aussitôt... et de nouveau ils se tinrent debout, comme ne sachant que faire. Lentement elle s'éloigna, lui derrière elle, et ils disparurent dans les noisetiers⁹⁴.

Le toucher d'une main n'aurait rien d'érotique s'il n'était pas présenté dans les conditions d'une transgression et inscrit dans une série de mouvements. De plus,

⁹¹ La satire de l'érotisme a été remarquée par les lecteurs argentins du roman, entre autres par son ami de Tandil et ensuite par le critique et écrivain Néstor Tirri. Cf. Néstor Tirri, « *La Seducción* », *Revista Sur*, n° 314, septembre-octobre, 1968, p. 97-100. Dans une autre critique argentine, nous pouvons lire : « La ambigüedad amorosa, como protagonista de un libro sospechosamente simple, deliberadamente payasesco ». Cf. « El pornógrafo virtuoso, *La Seducción* », *Primera Plana*, 4 juin 1968, p. 74 (article sans auteur).

⁹² LP, p. 147.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ LP, p. 157-158.

le retard dans certains gestes leur donne un air érotique. Rester une seconde de plus dans telle ou telle position peut changer l'avis du spectateur. Or, alors que Frédéric est caché, Witold montre du doigt la scène à Albert pour dénoncer la trahison. Albert devient par conséquent un voyeur qui épie sa fiancée comme dans le mythe d'Actéon. Il devient le consommateur d'un érotisme fabriqué seulement pour lui. Ici l'érotisme ne fonctionne ni au niveau de la langue ni au niveau de l'imagination du narrateur (Witold sait bien que ce n'est qu'une mystification) mais au niveau de la représentation. C'est un court-métrage muet, encore une fois une pantomime. Albert devient de plus en plus jaloux, il a été contaminé avec l'obsession pornographique. Le lecteur est invité à prendre la partie du narrateur et par conséquent à détester le personnage d'Albert ; il peut même rire de son obsession. La nuit, Albert jette un regard enragé à Karol en le voyant descendre l'escalier en chemise (peut-être qu'il s'imagine qu'il vient de coucher avec Hénia). Il devient obsédé par les moindres gestes échangés entre Karol et Hénia quand ils durent plus d'une seconde. Il devient agressif et fou pour enfin commettre un suicide. Le film érotique est devenu pour lui une réalité. Dans cet épisode, Gombrowicz utilise l'érotisme d'une manière nouvelle et exploite tant l'effet comique que l'effet visuel. La référence au cinéma place l'écrivain dans une sensibilité propre de l'érotisme, d'une rêverie érotique⁹⁵.

IV.5 L'escalier en spirale

La culmination de l'illumination passionnée du narrateur se trouve dans le chapitre final. Ce n'est pas la scène du meurtre (qui par une série de *qui pro quo* devient un double meurtre⁹⁶) mais les trois paragraphes précédents qui nous intéressent ici. Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre antérieur, la fin du

⁹⁵ Comme une digression à ce propos, nous pouvons ajouter un détail biographique. Gombrowicz aimait beaucoup le cinéma et il y allait fréquemment en Argentine. Même si ce n'était pas son domaine d'expression, il n'est pas impossible qu'il pressentait que le cinéma deviendra de plus en plus important dans la culture.

⁹⁶ Hénia et Karol montent l'escalier pour tuer Sieman dans sa chambre. Hénia doit frapper à la porte et Karol donner un coup de couteau. Cependant, la personne qu'ils tuent est Albert. Le narrateur donne sa version de ce qui « avait dû se passer » : « Albert, aussitôt après le dîner, avait réussi à pénétrer dans la chambre de Sieman par la porte communicante qui séparait leur chambres. Il le tua. Puis il attendit l'arrivée de Hénia et de Karol et leur ouvrit la porte. Il avait mis tout en œuvre pour qu'ils le tuent. Pour plus de sûreté, il avait éteint la lumière et s'était masqué le visage d'un mouchoir – afin qu'on ne le reconnût pas tout de suite », LP, p. 227.

roman se construit sur deux niveaux : celui du narrateur extérieur à l'action et celui qui participe et dramatise les instants de la narration. Il y a là un effet de ralenti. C'est une scène scandée par l'effet sonore de l'escalier en spirale et par les images qui passent dans la tête du personnage du narrateur Witold, étendu confortablement sur son lit avec les mains croisées derrière la tête. Le narrateur attend impatiemment le son de l'escalier (« J'attendais que l'escalier gémissse »⁹⁷). Dans la version française, le traducteur a cherché un équivalent français du mot polonais *skrzypienie*. Il a trouvé, d'un côté, un mot poétisant (« gémir ») qui rend l'idée d'un effet sonore plutôt inarticulé⁹⁸ tandis que le mot polonais traduit un son prolongé produit par la friction de deux surfaces, semblable à celui produit par le violon⁹⁹. On pourrait donc dire que le narrateur attendait un son entre le grincement et le crissement.

Dans la maison tout le monde dort (sauf les hommes qui montent la garde) ; le silence est souligné par l'attente du narrateur à l'horaire prévu de l'action, minuit et demi. Quand l'heure arrive, l'escalier grince légèrement pour la première fois¹⁰⁰. Witold, ne voyant pas ce qui se passe, se rappelle de la scène sur le banc orchestrée par Frédéric et se demande si cette fois-ci Hénia et Karol ont les pieds nus ou sont en chaussettes. Ce rappel, juxtaposé avec un autre son de l'escalier, le fait imaginer une autre situation : « Il me semblait presque les voir monter l'escalier l'un derrière l'autre, elle devant, lui derrière, tâtant chaque marche du pied pour éviter autant que possible qu'elle gémissse »¹⁰¹. Dans une configuration déjà établie, les jeunes montent l'escalier suivant le fantasme du narrateur. Le nouveau grincement et les pas plus haut dans l'escalier augmentent l'intensité de la vision :

[...] peut-être, tentés par cette approche commune, s'étaient-ils détournés de leur but, tournés l'un vers l'autre à présent, dans une chaude étreinte, avaient-ils tout oublié pour

⁹⁷ LP, p. 223.

⁹⁸ D'après le dictionnaire de la langue française, gémisssement : « expression vocale, inarticulée et plaintive d'une sensation intense, en particulier de la douleur », on peut parler de gémisssement de douleur ou de plaisir.

⁹⁹ D'où en polonais le son *skrzyp* a donné le nom du violon *skrzypce*, *skrzypienie* étant la forme nominalisé du verbe *skrzypieć* (produire le son semblable à celui du violon).

¹⁰⁰ Nous croyons que la traduction « L'escalier de nouveau craqua délicatement sous leur pas » change l'idée du son prolongé. De même que le lit qui craque n'est pas un lit qui grince, ici, le son produit des allusions différentes. Dans la première traduction italienne effectuée par Roberto Landau, la traduction se rapproche davantage de la langue polonaise : « Un altro leggero scricchiolio delle scale ». Cf. Witold Gombrowicz, *La Seduzione*, op. cit., p. 221.

¹⁰¹ LP, p. 224.

partir à la découverte de leur corps interdits ! Dans le noir. Dans l'escalier. Haletants. [encore un grincement et le narrateur s'exalte] Merveilleuse, leur illégalité, ce péché léger et furtif (garçon – jeune fille)... et je voyais presque leurs jambes accordées dans le mystère, leurs lèvres entrouvertes, j'entendais presque leur respiration interdite¹⁰².

Może, zwabieni tym wspólnym skradaniem, odwrócili się od celu, zwrócili się ku sobie i teraz, w uścisku zapomnieli o wszystkim dobierając się sobie do ciał zakazanych! Po ciemku. Na schodach. Zdyszani. [...] Skrzygnięcie. Cudowna ich nielegalność, ten lekko skradający się grzech (chłopięco-dziewczęco)... i widziałem prawie ich nogi zgrane w tajemnicy, wargi rozchylone, słyszałem oddech zakazany¹⁰³.

La narration sur l'escalier s'arrête là. La description de cet acte sexuel imaginaire est intercalée comme d'habitude par des noms abstraits et des exclamations : « Instants inoubliables ! », « La jeunesse approchait ! », « C'était infiniment voluptueux [...] », « C'était divin ! C'était incroyable ! Il y avait là-dedans la plus fascinante beauté du monde ! ». Le narrateur accumule les procédés typiques de nominalisation pour décrire son excitation basée sur le fantasme. De nouveau, il met en relief la dynamique de la scène (ils montent et se tournent) et l'importance du toucher (les pieds tâtant l'escalier, les lèvres entrouvertes, les jambes accordées). La charge érotique de cette scène et la potentialité de l'acte sexuel (« Ce n'était pas impossible ») augmentent au fur et à mesure qu'Hénia et Karol s'approchent de la porte de la chambre de Siemian¹⁰⁴. Le vrai but de leur conspiration dévoile le sens fatal de l'histoire.

Pour Witold c'est un final amer car il souligne son impuissance face à la force de l'érotisme. Son attraction pour les jeunes devient une frénésie tandis qu'Hénia et Karol la traitent comme un jeu. Ils peuvent le faire parce qu'ils sont conscients de leur potentiel érotique. Tant Hénia que Karol font ce qu'ils veulent, ils ne sont pas dupes mais plutôt cyniques et insolents. Karol veut quitter la campagne et aller à Varsovie, Hénia suit les ordres de ses parents seulement pour pouvoir abandonner sa maison et avoir une bonne position dans une nouvelle famille. S'ils font quelque chose ensemble, c'est pour jouer et pour provoquer les autres. Les deux se plaisent à taquiner Witold (voir la scène des confessions) et Frédéric quand ils participent à leur projet pour « éliminer » Albert. Leur jeu

¹⁰² LP, p. 225-226.

¹⁰³ P, p. 206-207.

¹⁰⁴ Dans son adaptation cinématographique, Jan Jakub Kolski a bien senti ce potentiel et les jeunes dans le film s'abandonnent à la passion sur l'escalier avant de tuer Siemian.

devient d'autant plus choquant qu'ils parlent de l'assassinat comme s'il s'agissait de tirer un bouchon d'une bouteille. Ils sourient tout le temps. Dans la version française du roman, il semble qu'ils le font même dans la scène finale. Cependant, la fin en polonais n'est pas la même. Si l'on compare les deux versions, on peut se rendre compte d'une différence de sens fondamentale :

Je regardai notre couple. Ils souriaient. Comme toujours, les jeunes, quand ils ne savent trop comment se sortir d'un mauvais pas. Et l'espace d'une seconde, tous les quatre, nous avons souri¹⁰⁵.

Spojrzałem na naszą parkę. Uśmiechali się. Jak zwykle młodzież, gdy trudno wybrnąć z kłopotliwego położenia. I przez sekundę, oni i my, w naszej katastrofie, spojrzeliśmy sobie w oczy¹⁰⁶.

Notre traduction : Je regardai notre petit couple. Ils souriaient. Comme toujours, les jeunes gens, quand ils ne savent trop comment se sortir d'un mauvais pas. Et l'espace d'une seconde, eux et nous, dans notre catastrophe, nous nous regardâmes dans les yeux.

La différence est évidente. Le regard dans les yeux n'est pas la même chose qu'un simple sourire. Il marque un sentiment tragi-comique dû à la distance entre les deux générations. Regarder dans les yeux signifie perdre. La version originale souligne la fatalité de l'événement évoquée dans la phrase initiale du roman. La catastrophe des vieux et des jeunes leur permet de se regarder dans les yeux comme si la fin tragique du jeu érotique redressait des barrières de l'âge, soulignées avec hardiesse par le narrateur. La jeunesse c'est l'érotisme ; l'âge adulte c'est la vieillesse qui mène à la mort : deux lignes obliques, une ascendante et l'autre descendante. Dans le roman, les personnages du narrateur et de Frédéric se rendent compte à la fin qu'ils ont éveillé une force incontrôlable et que leur jeunesse est finie pour toujours. La beauté des jeunes et leur *sex-appeal* contrastent avec leur laideur et la mettent en relief. L'espace sert à montrer cet aspect tragique :

Le jardin invisible s'enfla, se gorgea de charmes – bien qu'humide, nuageux [...] je venais de prendre un bain de merveilleuse amertume, de séduction déchirante. À nouveau tout, tout était redevenu jeune et sensuel, même nous ! Et pourtant... non, non, je ne pouvais pas y consentir, c'était impossible¹⁰⁷.

¹⁰⁵ LP, p. 226.

¹⁰⁶ P, p. 209.

¹⁰⁷ LP, p. 221.

De cette façon, *La Pornographie* peut être compris comme un hymne à la jeunesse et à la fascination pour deux âges, l'âge mature et l'âge immature. Gombrowicz se sert de personnages concrets pour expliquer des idées qu'il a développées tout au long de sa carrière. Derrière la jeunesse, l'immaturité, l'infériorité, la beauté et le charme se cache toujours l'érotisme. Dans l'univers fictionnel de *La Pornographie* il n'y a pas de place pour la religion, pour la guerre ni pour les mariages arrangés entre les familles. Cependant, le mouvement de l'érotisme, au lieu de la porno-graphie, propose plutôt une cinémato-graphie (du grec κίνημα, mouvement). L'écriture du mouvement dans les scènes que nous venons d'analyser souligne la force incontrôlable de la passion tant pour les jeunes que pour les adultes. Le regard, malgré sa présence permanente, n'est pas un sens privilégié car il est défaillant et trompe le voyeur. C'est pourquoi Gombrowicz préfère le toucher et l'ouïe, considérés comme des sens plus directs. Est érotique ce que l'on peut dominer, même si cette domination existe seulement dans l'imagination. Le toucher est violent et il peut détruire l'autre, il est le signe de la force. L'ouïe permet de recevoir la parole qui peut devenir plus forte si elle est liée avec l'imagination. Ceci nous fait penser à la technique du cinéma.

L'érotisme dans *La Pornographie* signifie l'énergie vitale. Le corps érotique chez Gombrowicz est morcelé et décrit toujours un mouvement. Son inventaire charnel n'est pas illimité. L'attention du narrateur s'arrête surtout sur les jambes, les mollets, les pieds, tout ce qui nous permet de nous déplacer. Dans un second temps, les bras et les mains ont toujours la fonction de déclencher une nouvelle action. Ce qui frappe dans le visage est surtout le nez, la peau et les dents¹⁰⁸. On reprenant la technique cinématographique, on pourrait dire que le narrateur préfère le plan moyen alterné avec le très gros plan. Dans *La Pornographie* les personnages masculins ont un rôle primordial et une force de séduction très puissante, surtout entre eux. Même s'il y a des femmes dans l'intrigue, elles sont toujours reléguées au second plan. De plus, la scénographie des maisons chez Gombrowicz est pauvre. Les personnages ne s'entourent pas d'objets, ils n'ont pas de choses personnelles. Personne ne travaille, l'argent est

¹⁰⁸ « Et quelle main, quelle jambe, quelles dents, quelle chevelure ! » dira le narrateur d'Ignace dans *Trans-atlantique*.

absent. Ce choix permet de se concentrer uniquement sur les interactions entre les personnages.

Nous estimons que la lecture à travers les différents espaces de l'érotisme ainsi que l'explication des subtilités linguistiques permettent de mieux cerner l'importance de l'érotisme dans l'ensemble du roman.

CONCLUSION

Après avoir présenté l'histoire de la notion d'érotisme, ses variantes culturelles en France et en Pologne ainsi que ses enjeux critiques, nous avons ajouté *une note de bas de page* dans laquelle nous avons sélectionné les déclarations sur l'érotisme d'André Pieyre de Mandiargues et de Witold Gombrowicz. Ensuite, nous avons décidé d'étudier séparément un roman de chaque écrivain pour mettre à l'épreuve les éléments à travers lesquels l'érotisme détermine leur forme. Étant donné la richesse des textes choisis et la multitude des contextes dans lesquels le sujet en question peut être étudié, nous avons opté pour une approche qui permet de joindre la synthèse avec l'analyse. Pourquoi ? Tout d'abord, le placement des romans choisis sur l'horizon de la production littéraire nous permet de déterminer une continuité de l'érotisme (son évolution, sa dégradation, ses leitmotivs, ses intertextes) tandis que l'analyse génétique et péritextuelle permettent d'illustrer la signification profonde des choix des auteurs (ou des éditeurs) par rapport l'érotisme du livre. Ensuite, étant donné le caractère phénoménologique de l'érotisme, nous avons adopté un critère permettant de cerner sa dimension spatio-temporelle et de déterminer la dominante compositionnelle. Enfin, comme l'érotisme dans la littérature représente l'homme et crée des affabulations avec les mots, nous avons analysé l'énonciation des personnages selon les points de vue narratif et descriptif. La mise en commun de deux textes de langue française nous a également obligé à indiquer les problèmes d'intraduisibilité, visibles dans la lecture contrastive ainsi que les contraintes de l'intertextualité, parfois indéchiffrables. Après avoir adopté les critères et les démarches historico-critiques que nous venons d'énoncer, nous voudrions

confronter nos conclusions par rapport à ce que nous nous sommes proposé dans cette étude comparative.

Tout d'abord, d'après l'étude des essais choisis, nous avons constaté qu'André Pieyre de Mandiargues et Witold Gombrowicz traitent l'érotisme comme un ingrédient nécessaire à la littérature. Les deux écrivains se posent en tant que *critiques de l'érotisme* dans leurs essais, leurs articles et leurs entretiens. Dans ces textes, ils soulignent le caractère élitaire et luxueux (nous dirions même aristocratique) de l'érotisme qu'ils veulent préserver. De même, Mandiargues et Gombrowicz, par l'intermédiaire de leurs écrits critiques et de leurs entretiens, semblent construire leurs portraits d'écrivain lié à l'érotisme en dehors de la littérature. Leur intérêt découle de l'esprit du temps et de la révolution sexuelle qu'ils ont pu observer. Cependant, si Mandiargues est plutôt un collectionneur de *curiosa* et un lecteur érotomane infatigable, Gombrowicz s'intéresse davantage au côté socioculturel de la sexualité et à son rôle dans les rapports humains. Cette différence relève, à un certain degré, des différentes réceptions culturelles des études sur la sexologie. D'un côté, nous avons pu observer qu'une tradition renaissance tardive (décalée par rapport à la France), reprise par le développement du roman sexuel en Pologne et la libération des mœurs, a changé la mentalité de la société. D'un autre côté, en France, la longue tradition littéraire (souvent clandestine à cause de son implication politique) témoigne d'une méfiance envers le discours public sur la sexualité, en dehors de la pathologie (la réception de Freud n'est pas développée avant 1939). Ces circonstances se font écho dans les textes ; Mandiargues puise fréquemment dans l'histoire littéraire et dans l'art, notamment dans la peinture ; en revanche, Gombrowicz préfère l'intertexte culturel ou social. Malgré ces différences, les deux écrivains s'opposent au caractère abusif de l'érotisme dans la littérature. Gombrowicz déteste la pornographie et Mandiargues n'aime pas le mot « érotisme » à cause de son usage, devenu à la mode dans les années 1960. Tous deux luttent contre la vulgarisation de l'érotisme. Cependant, Mandiargues est plus fasciné par le coût quand Gombrowicz s'attache à tout ce qui le précède.

Dans les deux romans, nous pouvons remarquer un style hybride entre le roman et l'essai. Les deux romanciers prennent la liberté d'introduire des digressions et gardent des distances par rapport au contenu. L'écriture devient un

plaisir paradoxal qui s'oppose à la catégorisation éditoriale, tout en utilisant des techniques narratives établies par l'histoire littéraire. Sans être écrits pour le marché ou pour l'académie, les deux romans en ont été les objets. Il s'agit bien de deux textes qui sont issus d'une interzone littéraire nommée « érotisme ». Ce dernier, en tant que phénomène culturel mondial et, en même temps, privé, étudié par l'académie et exploité par le marché, ne se laisse pas saisir complètement. Comme le prouvent Mandiargues et Gombrowicz, bien que l'érotisme soit un élément puissant de la littérature, il ne suffit pas, à lui tout seul, pour créer une littérature intéressante. Il a besoin d'un écrivain capable de dominer sa dynamique, ne fût-ce que dans la forme limitée du roman. Nous estimons que les deux écrivains ont réussi à équilibrer leur intérêt personnel pour l'érotisme et leur style littéraire, sans que les romans ne soient trop intellectualisés ou trop triviaux. Bien que les critiques et nous-mêmes proposons ces deux textes comme objets d'études comparatives, rien n'empêche qu'ils soient vendus au format poche ou qu'ils soient adaptés sur grand écran. Il va sans dire qu'il existe plusieurs niveaux de lecture ou d'interprétation mais il s'avère que les romans de Mandiargues et de Gombrowicz se prêtent particulièrement bien à la comparaison.

Dans leur recherche de la beauté et de l'érotisme, Mandiargues et Gombrowicz déclarent ou supposent l'existence d'une *géographie érotique*, selon laquelle une culture donnée serait plus portée à l'érotisme qu'une autre. Mandiargues choisit l'Italie, la tradition méditerranéenne et idolâtre la femme. L'écrivain dénigre en même temps sa propre tradition gauloise. Gombrowicz opte pour une interzone entre le monde slave et la culture latine en méprisant le modèle français de la beauté féminine. L'écrivain polonais, malgré sa fascination pour la beauté argentine (il a très bien connu le pays), veut rompre avec le stéréotype romantique du nordique froid et imagine l'exotisme d'une sensualité slave.

Cette approche ethnique de l'érotisme influence le choix des lieux d'action. Ainsi, dans *La Marge*, Mandiargues italianise Barcelone et, dans *La Pornographie*, Gombrowicz place l'action dans la campagne polonaise, vue à travers le prisme de l'Argentine. Dans cette perspective, les deux types d'érotisme divergent d'une manière considérable. Pour Mandiargues, la ville moderne est l'espace érotique par excellence, surtout dans le sens de la consommation de la prostitution. Dans *La Marge*, le quartier réservé de Barcelone en offre un

exemple. Ainsi, l'érotisme s'attache au thème de la prostitution, motif fréquemment développé par la littérature française et sur lequel Mandiargues revient volontiers. En revanche, pour Gombrowicz, la ville est un espace d'oppression. Dans *La Pornographie*, il cherche l'érotisme dans la campagne et dans un cercle réduit de personnes. Au lieu du commerce du corps, il préfère l'endroit où l'artifice côtoie la nature et où l'on peut montrer l'homme aux prises avec ses passions. Ce choix, de même que la démarche de l'écrivain français, relève d'une tradition de la littérature nationale mais également du folklore slave dans lequel l'espace urbain est toujours secondaire. Les deux romans s'inscrivent ainsi dans l'arbre généalogique de leur littérature. Cependant, les deux écrivains ne risquent pas de tomber dans le stéréotype. La volonté d'innover et de surprendre le lecteur, le goût du scandale mais, également, le non-conformisme rapprochent ces deux écrivains, représentants de la littérature expérimentale. Mandiargues et Gombrowicz ont connu les avant-gardes littéraires dans leur jeunesse. Le Surréalisme et le Futurisme leur ont imprimé un esprit de révolte et une conscience de la liberté de l'artiste. C'est pourquoi Mandiargues en appelant Gombrowicz « l'un des plus purs réfractaires de notre époque » reconnaît ses propres préférences artistiques. Si les deux écrivains ont participé activement à la vie artistique des capitales littéraires (Paris et Varsovie), ils sont restés en marge par rapport à ces mouvements. Dans *La Pornographie*, nous pouvons reconnaître le culte de la jeunesse, futuriste et, dans *La Marge*, le goût de l'insolite, surréaliste. Les deux écrivains ont chéri particulièrement l'univers du rêve également mis en évidence par les surréalistes. C'est grâce à l'aspect onirique que l'espace urbain ou rural peut être modifié dans les romans. Nous avons remarqué que *La Marge* et *La Pornographie* suivent une structure narrative analogue. Le protagoniste voyage pour réaliser le rêve qu'il gardait jusqu'alors à l'état d'embryon, dans sa mémoire. Le nouvel espace et le déplacement déclenchent un mécanisme que le protagoniste ne peut pas arrêter et qui mène inévitablement à une fin tragique. Dans les deux romans, le rêve érotique conduit à la mort. En revanche, la manière de présenter le développement onirique de l'action est différente. Même si Mandiargues et Gombrowicz ont remarqué également le caractère dialogique de l'érotisme, suspendu entre des éléments dramatique et

ludique, l'équilibre entre ces deux éléments ne suit pas le même modèle. De même, le rythme de la narration est différent.

Dans *La Marge*, la dominante compositionnelle est le temps ou, plus précisément, la superposition des temps grammaticaux. Mandiargues insiste sur la forme tragique du roman. Effectivement, afin de comprendre la dynamique de l'érotisme dans *La Marge*, il faut en décomposer la trame: passé lointain (l'enfance, le père), passé récent (Sergine, le mariage, le voyage en Italie avec elle, sa mort), présent de façade (le voyage et la prostitution) et futur (le suicide mis en suspens). La rêverie permet d'accéder à ces diverses couches du temps d'une manière simultanée. Les sens contribuent à évoquer les souvenirs. Prévalent surtout le regard, l'odorat et le goût. La décomposition de la trame se combine avec l'effacement du personnage principal, la mise en doute de sa sexualité et les remplacements des personnages. Mandiargues utilise fréquemment la description physique des personnages que Sigismond rencontre. L'accumulation des épisodes et des détails ressemble à la technique photographique ou à la peinture hyperréaliste. Les images des femmes sont statiques, juxtaposées, comme dans une galerie de tableaux ou dans un album. Le temps, comme le remarque Emmanuel Levinas, est la rencontre avec l'autre¹. Dans *La Marge*, cette rencontre est temporelle : si l'autre est mort, Sigismond n'attend que la rencontre avec lui-même.

Or, dans *La Pornographie*, Gombrowicz, comme dans la plupart de ses textes, utilise un temps linéaire. De ce point de vue, le temps ne joue pas une fonction importante mais détermine l'enchaînement de l'action, en effet domino. La dominante compositionnelle dans le roman est l'espace. Si, dans *La Marge*, il y a un effet de carnavalisation semblable aux « Saturnales », dans *La Pornographie*, l'ordre existant est renversé par le rêve érotique du narrateur Witold, à partir de l'espace. L'intervention d'une force magique (ou fantastique) change le comportement des personnages. L'écrivain polonais puise dans le langage pour dégager le mécanisme diabolique de l'érotisme de l'espace. Dans la trame, n'existe que le présent. Par conséquent, l'érotisme suit le mouvement éphémère, les configurations des corps ou des parties du corps. Contrairement au rêve de Sigismond, Witold n'enregistre pas tout ce qu'il voit mais, les yeux mi-

¹ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, 1979.

clos, il imagine les mouvements. L'imagination érotique, en insistant sur le sens tactile et l'ouïe, narre les gestes et les paroles au lieu de décrire les personnages. Par l'intermédiaire d'images dynamiques, Gombrowicz crée une sorte de cinéma, une pantomime de l'érotisme.

À cette première distinction sur le traitement de l'onirisme dans les deux romans, il faut ajouter la différence concernant le style d'énonciation de l'érotisme. Dans son roman, Mandiargues développe, la plupart du temps, une écriture myope : des allusions symboliques, des couleurs, des objets. La narration à la troisième personne et la focalisation interne mobile compliquent la sexualité du protagoniste. Il agit en macho en imitant son cousin Antonin (avec la fille de chambre ou la « négresse »), il devient un homosexuel réfréné comme son père et, le reste du temps, il cherche à exister comme s'il devenait sa femme Sergine. Chez les prostituées, il cherche les traits de celle-ci. Ces remplacements de personnages altèrent le style des descriptions de la réalité. Sigismond n'interagit pas verbalement avec les autres, les dialogues sont réduits au minimum. Tout se fonde sur le regard. Mandiargues se plaît à développer la description des femmes sans leur conférer une voix particulière. Elles peuvent seulement jeter des regards lascifs. Le narrateur scrute les femmes, des talons à la nuque, en mettant surtout l'accent sur l'effet chromatique des vêtements ou sur les parties du corps qu'il trouve les plus séduisantes (les yeux et les cheveux). Il les orne d'épithètes. La description minutieuse est une prise de distance avec la poétique prônée par André Breton. En suivant la stratégie de la rencontre, l'effet du déjà-vu déclenche un fantasme de striptease. Ainsi, le regard se concentre sur les seins nus, sur les cuisses, sur le dos penché. L'effet de la lumière est très important : la femme ressemble ainsi à un objet d'exposition. Tout cela contribue à un effet d'inventaire, comme des photos (parfois parfumées) enregistrées dans la mémoire. Mise à part la nudité de Sigismond, le narrateur évite de renvoyer au corps masculin, malgré les allusions à l'homosexualité. Ce traitement de l'érotisme, presque exclusivement féminin, est lié à l'idéalisation du corps de la femme (Juanita ressemble à la *Maja desnuda*) mais crée une contradiction avec les postulats de Mandiargues, défenseurs des femmes. Car, dans *La Marge*, leur statut laisse beaucoup à désirer, malgré les éloges de Sergine. Quant à la description du

coït, Mandiargues utilise toujours un vocabulaire plutôt chaste (« se joindre » « contact pris », « rester en elle ») et qui n'a pas de traits outranciers.

Gombrowicz, dans *La Pornographie*, propose une confession par la narration à la première personne. L'action est linéaire et, par conséquent, la tension érotique a besoin de nouveaux stimuli. C'est un récit d'incertitude et de méfiance par rapport à la vue, largement utilisée dans l'érotisme de *La Marge*. Le narrateur et, en même temps, le protagoniste fait l'autopsie de sa fascination, qui ne cesse de croître jusqu'à la fin. La narration se concentre sur le corps masculin en mouvement. Le narrateur capte les petits changements dans le visage, le frôlement des mains ou des pieds. Nous pourrions dire, de prime abord, qu'il s'agit ici aussi d'une écriture myope. Il faut cependant remarquer que ce sont surtout les parties les plus sensibles au toucher qui sont évoquées : les bouts des doigts, la nuque, les oreilles, les chevilles ou les genoux. Mais elles ne sont pas décrites. Gombrowicz, contrairement à Mandiargues, évite les descriptions détaillées. En réalité, le roman est plein de lacunes livrées exprès à l'imagination érotique du lecteur. Néanmoins, nous pouvons remarquer que le narrateur porte beaucoup plus d'attention au corps masculin alors qu'il voit surtout le féminin à travers les vêtements. La focalisation du regard préfère toujours le personnage masculin. La narration opère par contraste entre la beauté des jeunes et la laideur des adultes. La démarche typique de *La Pornographie* est la narration des réactions envers l'image vue. En partant d'une partie concrète du corps, le narrateur finit par débiter des adjectifs nominalisés, au lieu d'épithètes. Cette technique permet de déplacer l'érotisme en dehors du sujet (celui qui regarde) et de l'objet (celui qui est regardé). Il existe dans un espace intermédiaire.

Mandiargues opte pour une stylisation de la syntaxe (inversions, hyperhypotaxes) et il recherche les mots rares (la gorge) qu'il mêle avec des mots vulgaires (baiser, pute, putain, couille) ou des mots étrangers. Le texte coule de page en page, rythmé par les insertions entre parenthèses, lesquelles ajoutent un autre niveau de lecture (commentaires du narrateur ou pensées du personnage). Quant à la temporalité narrative, l'écrivain puise sciemment dans la richesse de la langue française, difficilement traduisible dans les langues où le nombre des temps est limité (par exemple, en polonais). Concernant la ponctuation, le roman est truffé de phrases interrogatives et réduit les dialogues au minimum. Ce

procédé souligne l'isolement du protagoniste et confirme une certaine naïveté, une incrédulité par rapport à son aventure érotique. Gombrowicz puise surtout dans la ponctuation émotive : les exclamations, les interrogations et les points de suspension scandent le texte. L'écrivain modalise son récit à travers les parenthèses, les guillemets et l'italique. De plus, l'écrivain polonais se plaît à nominaliser les adjectifs, à intercaler les verbes avec des syntagmes nominaux et à faire parler ses personnages dans de nombreux dialogues. Le bavardage, mêlé de silences, contribue à créer des passages comiques, ce qui permet de détendre parfois la tension du roman. Cette différence capitale porte aussi sur l'énonciation de l'érotisme par le personnage lui-même : présent chez Gombrowicz et absent chez Mandiargues.

Dans l'ensemble, les deux romans abordent un érotisme transgressif concernant la vie de couple. Chez Mandiargues, Sigismond veut tromper sa femme avec des prostituées. Chez Gombrowicz, Witold et Frédéric veulent rompre les fiançailles d'Hénia et Albert. Si, dans les deux cas, les machinations des personnages mènent à la mort et confirment le côté tragique de l'illusion érotique, le traitement de la mort est complètement différent dans les deux œuvres. Dans *La Marge*, la mort volontaire de Sergine est un tabou et le suicide final de Sigismond devient une sorte de messe noire. La sacralisation de la mort, que Mandiargues partage avec George Bataille, est un élément absent chez Gombrowicz. Dans *La Pornographie*, la mort n'est sacralisée en aucun sens et sa dimension spirituelle est absente. En reprenant les catégories bataillenne, l'écrivain polonais se situe dans l'érotisme des corps. Il garde ses réserves avec la thanatologie mêlée à l'érotisme. Certes, la force de l'érotisme peut pousser à commettre des crimes mais la mort elle-même ne peut pas devenir un objet d'attraction.

Cette divergence provoque une autre remarque. L'obsession de la mort, présente dans *La Marge*, explique le contenu symbolique des allusions à la cosmogonie (la Lune, le Soleil) qui sont des clefs pour lire l'érotisme mandiarguien. De plus, l'érotisme, dans *La Marge*, cache le sentiment de l'amour que Sigismond a perdu. Mandiargues, malgré ses déclarations en faveur de l'érotisme noir, ne peut pas se priver du thème de l'amour, ce qui l'éloigne de la tradition sadienne de l'érotisme français. Sigismond, qui souffre dans son

cauchemar érotique, est un personnage masochiste. De là, la parenté avec l'érotisme de Georges Bataille est encore une fois confirmée. En revanche, l'amour est absent de *La Pornographie*. Nous pouvons considérer ce roman comme une pornographie potentielle. Le regard porté sur le jeune Karol et ensuite sur Hénia est un acte de résistance vis-à-vis de l'imagination pornographique. Cependant, tout semble devenir érotique dans le roman, même les objets dans la cour de ferme. Ainsi, *La Pornographie* s'inscrit dans le *pornologos* deleuzien. Le narrateur et son complice deviennent dupes du jeu érotique qu'ils ont inventé. Le regard auto-ironique se mêle à la tragédie qui termine dans un style shakespearien. Le meurtre, dans *La Pornographie*, est un crime commis au nom de l'érotisme. Dans cette perspective, Gombrowicz, malgré ses distances avec la littérature française, semble moderniser les conseils de Sade en les modifiant à sa guise². Si, dans *La Pornographie*, on n'aime ni ne prie, en revanche, on ne cache pas ses faiblesses. La fin du roman est fatale en ce qu'elle souligne la fin de l'érotisme pour les adultes. Gombrowicz console ses personnages en énonçant leurs faiblesses dans l'écriture.

Nous pouvons ajouter que *La Marge* et *La Pornographie* s'inscrivent dans l'*ars erotica* déterminé par Michel Foucault. Les deux auteurs sont en quête de renouvellement d'un thème surexploité par la littérature au cours des siècles. Ils veulent dépasser leurs traditions littéraires nationales et cherchent à imposer leurs propres visions. Les deux romans que nous avons choisis répondent à l'appel lancé par Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*. *La Marge* et *La Pornographie* sont des romans écrits d'une façon telle qu'ils permettent différents types de lecture. Les deux proposent une mise en scène de l'apparition-disparition de l'érotisme et annoncent la fin tragique dès le départ. Il faut un lecteur pervers pour continuer la lecture malgré tout. Conformément au propos de Barthes, les deux romans ne représentent pas le plaisir mais la « figuration du plaisir ». Finalement, dans la perspective deleuzienne, les deux romans renvoient à l'incertitude propre à l'œuvre masochienne. Si *La Marge* est construite sur une situation d'attente, *La Pornographie* se constitue également sur l'attente d'un acte sexuel potentiel entre Hénia et Karol. De plus, l'érotisme, chez Gombrowicz et Mandiargues, est

² « L'homme est sujet à deux faiblesses qui tiennent à son existence, qui la caractérisent. Partout il faut *qu'il prie*, partout il faut *qu'il aime* ; et voilà la base de tous les Romains. », D.A.F. de Sade, *Idée sur les romans* [1799], Paris, Edouard Rouveyre, 1878, p. 9.

toujours tragique : il essaie toujours de vaincre une faiblesse malgré un résultat connu d'avance.

À l'époque de la publication de ces romans en France, l'érotisme est un phénomène répandu, non seulement dans la littérature mais également au cinéma. Les écritures de Mandiargues et de Gombrowicz se rencontrent sur grand écran. Nous estimons que l'érotisme de Mandiargues penche vers l'esthétique de l'image photographique tandis que l'érotisme de Gombrowicz s'adapte davantage à l'image cinématographique. « L'illumination passionnée » renvoie à la lumière photographique alors que « la clef aux portes du charme et de la beauté » pourrait être tournée comme une manivelle de la caméra. Les deux écrivains captent et profitent du transfert et des interactions intersémiotiques entre les arts. De cette façon, les deux textes passent l'épreuve du comparatisme et représentent les deux concepts deleuziens du cinéma : si *La Marge* développe l'image-temps, *La Pornographie* est fondée sur l'image-mouvement. Cette différence est visible dans les adaptations respectives de Walerian Borowczyk et de Jan Jakub Kolski. Les deux réalisateurs ont compris le potentiel érotique de ces deux romans et ont abouti à des résultats intéressants.

Pour reprendre les points fondamentaux de la conclusion, nous pouvons dire que *La Marge* et *La Pornographie* offrent deux exemples de l'érotisme artistique dans la littérature contemporaine. Ce sont peut-être les derniers textes des années 1960 que l'on peut considérer comme des classiques de la littérature mondiale en ce qui concerne le traitement de l'érotisme. La dynamique de l'érotisme dans ces deux romans représente deux types de rupture : d'un côté, la rupture avec la tradition littéraire et de l'autre, la rupture avec la mouvance de l'érotisme dans les années 1950-1960. Le roman de Mandiargues semble être une variante de l'érotisme tragique de Georges Bataille, modifiée par l'expérimentation de la temporalité et par le penchant mélancolique vers l'androgynie. Le roman de Gombrowicz se situe du côté de l'érotisme criminel mais néanmoins pudique et vacillant comme celui de Sacher-Masoch, avec un penchant vers l'érotisme masculin. Les deux textes dépassent le discours critique sur l'érotisme des années 1960 et la bipolarité entre Sade et Masoch. Ils anticipent le questionnement de la sexualité et le statut du visuel dans l'art érotique. Malgré leurs particularités linguistiques et culturelles, ils restent des textes universels par

leur thématique. L'immaturation et l'incertitude, dans la lecture croisée des deux romans, expliquent que l'érotisme ne peut être intellectualisé, ni séparé de l'antinomie. Mandiargues, intransigeant et dans un refus de l'esprit gaulois, examine le penchant thanatologique de l'érotisme. Gombrowicz, avec son introduction à l'érotisme masculin, profite de la liberté que lui donne l'absence d'une forte tradition nationale de l'érotisme littéraire, dominée par l'écriture des hommes sur les femmes.

La confrontation de deux romans, de deux littératures et de deux cultures nous permet de comprendre le grand potentiel que l'érotisme offre à la littérature comparée en tant que recherche esthétique. L'érotisme peut être compris comme un des éléments d'une œuvre d'art (peinture, sculpture, architecture, littérature, photographie et cinéma). La beauté des parties du corps humain ou de la nature qui imite ses formes est capable d'éveiller l'esthésie du spectateur ou du lecteur. La beauté est subjective, elle dépend des canons, des modes et des mentalités d'une époque. Dans le domaine de la littérature, elle peut concerner tous les éléments d'un livre, de l'extérieur et de l'intérieur (temps, espace ou personnage). L'érotisme est artificiel et s'oppose à la nature. La transgression dans l'érotisme consiste en une inadéquation de normes sur la sexualité.

La littérature mondiale et l'érotisme nous font croire que la réflexion sur le sujet est loin d'être finie. Nous pouvons nous interroger pour savoir comment la littérature réagit à la mondialisation de la sexualité. Est-ce par un érotisme national ou par un érotisme mondial ? La nouvelle littérature comparée permet d'expliquer les absences dans l'histoire ou la théorie de l'érotisme. Le domaine érotique polonais (ou slave en général) reste encore une *terra incognita* du comparatisme mondial. Il en va de même pour les travaux comparatistes portant sur la traduction des œuvres érotiques, sur leur circulation mondiale ou sur leurs adaptations au cinéma. Notre étude s'inscrit humblement dans cette trajectoire. Nous pouvons imaginer que, dans l'époque contemporaine, dans les sociétés postchrétiennes, l'approche de l'érotisme ne peut plus soutenir d'enjeux critiques passés ni de contenus périmés. Il en va de même en ce qui concerne, les changements de mentalité dans certaines sociétés après la chute des régimes totalitaires. Nous pouvons penser à la littérature féminine espagnole qui a bien reçu l'érotisme de type mandiarguien dans les années 1980-1990. L'état des

choses est similaire concernant la littérature féminine érotique en France, que Mandiargues regardait déjà avec un œil bienveillant au moment de la publication d'*Emmanuelle*. Après la saturation du cinéma érotique et le déplacement vers la zone privée (d'abord en vidéos, ensuite en DVD et maintenant en ligne), Internet a donné un nouvel élan à l'érotisme littéraire. Nous pouvons nous interroger pour comprendre comment les nouvelles générations d'écrivains réagissent à ce phénomène. Peut-on parler de continuité, entre *La Marge* et *Sel* de Jean-Baptiste Del Amo par exemple, ou entre l'écriture de Gombrowicz et la naissance du roman-gay en Pologne dans les années 2000. Nous pouvons également nous interroger sur le phénomène des *fanfictions*, devenus des best-sellers érotiques dans les dernières années. L'enjeu est grand mais la disponibilité illimitée de la sexualité rend l'*ars erotica* plus difficile à concevoir. Nous croyons que l'étude comparative de l'érotisme est une branche de la littérature comparée qui reste encore à découvrir.

BIBLIOGRAPHIE

Entre parenthèses l'édition originale quand elle diffère de celle que nous avons consultée

CORPUS PRIMAIRE (sigles utilisés)

LM : André Pieyre de Mandiargues, *La Marge* [Gallimard, « Blanche », 1967], Paris, Gallimard, « Folio », n° 1294, 2009.

LP : Witold Gombrowicz, *La Pornographie* [Julliard, « Lettres nouvelles », 1962], trad. du polonais par Jerzy Lisowski, Paris, Galimard, « Folio », n° 2784, 2006.

P : Witold Gombrowicz, *Pornografia* [Instytut Literacki, Paris, 1960], Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2011.

CORPUS SECONDAIRE

Witold GOMBROWICZ

El Casamiento [Buenos Aires, EAM, 1948], trad. du polonais par l'auteur et Alejandro Rússovich, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010.

Ferdydurke [Buenos Aires, Argos, 1947], trad. du polonais par l'auteur et un comité de traduction, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2014.

Journal tome I 1953-1958 [Gallimard, « Folio », 1995], trad. du polonais Allan Kosko, Christophe Jezewski et Dominique Autrand, Paris, Gallimard, « Folio », 2004.

Journal tome II 1959-1969 [Gallimard, « Folio », 1995], par Allan Kosko, Christophe Jezewski et Dominique Autrand, Paris, Gallimard, « Folio », 2004.

Kronos, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013.

La Seduzione, trad. Riccardo Landau, Milano, Bompiani, 1962.

Listy do rodziny, éd. Janusz Margański, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.

Moi et mon double (*Bakakai* trad. Georges Sédid et Allan Kosko ; *Ferdydurke*, trad. Georges Sédid ; *Les Envoûtés* trad. Albert Mailles, Hélène Włodarczyk et Kinga Fiatkowska-Callebat ; *Trans-atlantique*, trad. Par Constantin Jelenski et Geneviève Serreau ; *La Pornographie*, trad. du polonais Jerzy Lisowski, *Cosmos*, trad. Georges Sédid), Paris, Gallimard, « Quarto », 1996. 1375 p.

Nasz dramat erotyczny, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.

« O erotyzmie », *Varia III*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004, p. 418-419.

Pérégrinations argentines [1984], trad. Allan Kosko, Paris, Christian Bourgois, 2004.

Souvenirs de Pologne [Christian Bourgois, 1984], trad. Christophe Jezewski et Dominique Autrand, Paris, Gallimard, « Folio », n° 3802, 2005.

Testament, Warszawa, Res Publica, 1990.

Théâtre, trad. K. A. Jelenski, Geneviève Serreau, Koukou Chanska et Georges Sédid, Paris, Julliard, « Les Lettres Nouvelles », 1965.

Varia I [1978], trad. Allan Kosko, Paris, Christian Bourgois, 1995.

Varia I : czytelnicy i krytycy, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.

Varia II [1989], trad. du polonais Christophe Jezewski, Dominique Autrand, Marie Bouvard, Constantin Jelenski ; de l'espagnol Marie-Hélène Méjean, Abel Gerschenfeld, Marie-France Cassel et Annie Morvan ; de l'italien Chantal Moiroud, Paris, Christian Bourgois, 1989.

« Witold Gombrowicz : Listy do Jana Nowaka-Jeziorańskiego », *Odra*, Wrocław (Pologne), n° 7-8, juillet-août 2013, p. 30-40.

TEXTES ARGENTINES INÉDITS (en ordre chronologique)

IANKA Alexandro (Witold Gombrowicz), *Aquí Está*,

« El Salon de Madame Auberon », 27 juin 1940, p. 62-63.

« Quiero tener Paris a mis plantas », 18 juillet 1940, p. 56-57.

« A mi edad no se tiene alma », 22 juillet 1940, p. 14-15.

« ¡ Francamente me aburre Ud., y esta carta es la última ! », 15 août 1940, p. 14-15, 29.

- « Dos amores para Adam Czartoryski », 16 septembre 1940, p. 18-19, 53.
- « El rey necesita un bañista turco », 10 octobre 1940, p. 34-35, 54.
- « Marysienka i Sobieski, reyes y enamorados », 21 octobre 1940, p. 16-17, 44.
- « Liselotte en la corte de Versailles », 2 décembre 1940, p. 18-19.
- « Las encantadoras sobrinas de Mazarino », 16 janvier 1941, p. 14-15, 48.
- « Cuando un conde de Guisa regaló un genio », 10 février 1941, p. 42-43.
- « Polacos en la Argentina », 6 mars 1941, p. 54-55.
- « La enamorada más vieja del mundo », 19 juin 1941, p. 42-43.
- IANKA Alejandro, (Witold Gombrowicz), « Un romance en Venecia » (Une romance à Venise), *El Hogar*, 10 janvier 1941, p. 63, 68.
- ALEJANDRO Jorge (Witold Gombrowicz), *Nuestro drama erotico*, dans *Viva cien años*, « Mujeres solas que caminan de prisa », 18 octobre 1944, vol. XVIII, n° 2, p. 114-117.
- « Ellas quieren ser flores », 1 novembre 1944, vol. XVIII, n° 3, p. 172-175.
- « ¡Vida para las mujeres ! », 15 novembre 1944, vol. XVIII, n° 4, p. 246-249.
- « La decencia femenina », 6 décembre 1944, vol. XVIII, n° 5, p. 336-339.
- « El hombre sudamericano y su ideal de belleza », 3 janvier 1945, vol. XVIII, n° 7, p. 462-464.
- « Ellos son muy malos », 17 janvier 1945, vol. XVIII, n° 8, p. 526-529.
- « Los que se oponen a la reforma », 7 février 1945, vol. XVIII, n° 9, p. 596-598.
- « La reforma erótica », 21 février 1945, vol. XVIII, n° 10, p. 653-655.

André PIEYRE DE MANDIARGUES

- « À Barcelone », *La Nouvelle Revue Française*, n° 170, février 1967, p. 193-221.
- Deuxième belvédère*, Paris, Grasset, 1962.
- « Emmanuelle S.L.N.D. », *La Nouvelle Revue Française*, n° 91, juillet 1960, p. 130-131.
- Feu de braise*, Paris, Grasset, « Cahiers verts », 1959.
- L'Âge de craie* suivi de *Dans les années sordides*, *Astyanax* et *Le Point où j'en suis*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2010.
- L'Anglais décrit dans le château fermé* [Oxford&Cambridge, 1953, sous pseudonyme Pierre Morion ; avec préface de l'auteur Paris, Gallimard, 1979], Paris, Gallimard, 2003.
- La Motocyclette* [Gallimard, « Blanche », 1963], Paris, Gallimard, « Folio », n° 407, 1973.
- Le Belvédère*, [Paris, Grasset, « La Galerie », 1958], Paris, Grasset, « Cahiers rouges », 1990.
- Le Cadran lunaire* [Robert Laffont, 1958], Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1972.

Le Désordre de la mémoire : entretiens avec Francine Mallet, Paris, Gallimard, 1975.

Le Lis de mer : manuscrit autographe [Robert Laffont, 1956], Paris, PUF, 2013.

Le Musée noir, Paris, Robert Laffont, 1946.

Les Masques de Léonor Fini, Paris, La Parade, 1951.

L'Étudiante, Paris, Fontaine, « L'Âge d'or », n° 21, 1946.

Pages mexicaines, dir. Alain-Paul Mallard et Sibylle Pieyre de Mandiargues, Paris, Gallimard/Maison d'Amérique Latine, 2009.

Porte dévergondée, Paris, Gallimard, 1965.

Quatrième belvédère, Paris, Gallimard, « NRF », 1995.

Récits érotiques et fantastiques (Le Musée noir, Soleil des loups, Feu de braise, Porte dévergondée, Mascarets, Sous la lame, Le Deuil des roses, Dans les années sordides, Marbre ou les Mystères d'Italie, Le Lis de mer et Monsieur Mouton), éd. Gérard Macé et Sibylle Pieyre de Mandiargues, Paris, Gallimard, « Quarto », 2009, 951 p.

« Roissy-en-France », la postface à *Retour à Roissy* dans Pauline Réage, *Histoire d'O* suivi de *Retour à Roissy*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 2011.

Sabine, Paris, Mercure de France, 1963.

Sept Jardins fantastiques, avec 7 eaux-fortes de Kiyozumi Yamashita, Tokyo, Muleta, 1983.

Soleil des loups, Paris, Robert Laffont, 1951.

Troisième Belvédère, Paris, Gallimard, « NRF », 1971.

Ultime belvédère, Montpellier, Fata Morgana, 2003.

Un Saturne gai : entretiens avec Yvonne Caroutch, Paris, Gallimard, « NRF », 1982.

TRADUCTIONS (en ordre chronologique)

La Vie de Fantômes, d'Alberto Savinio, Paris, Flammarion, 1965.

La Femme de Gogol, de Tomasso Landolfi, Paris, Gallimard, 1969.

La Fille de Rappacini, d'Octavio Paz, traduit de l'espagnol, Paris, Mercure de France, 1972.

Le Vent parmi les roseaux, de W.B. Yeats, traduit de l'anglais, eaux-fortes de Juan Miró, O.L.V. 1972, (Montpellier, Fata Morgana, 1984).

La Petite Bassaride, de Filippo de Pisis, traduit de l'italien, Paris, L'Herne, 1972.

Onze plus un poèmes, de Filippo de Pisis, traduit de l'italien, eaux-fortes de Bona de Mandiargues, Rome, Carlo Bestetti, 1975, (Montpellier, Fata Morgana, 1983).

Madame de Sade, de Yukio Mishima, traduit du japonais, Paris, Gallimard, 1976.

L'Arbre des tropiques, de Yukio Mishima, traduit du japonais, Paris, Gallimard, 1984.

CORRESPONDANCES

PIEYRE DE MANDIARGUES, André et Bona, *Correspondances*, Paris, Filigranes, « Saison », n° 22, 2005.

PIEYRE DE MANDIARGUES André et KAPLAN Nelly, *Écris-moi tes hauts fait et tes crimes... : correspondance 1962-1991*, Paris, Tallandier, 2009.

PIEYRE DE MANDIARGUES André et PAULHAN Jean, *Correspondance 1947-1968*, éd. Éric Dussert et Iwona Tokarska-Castant, Paris, Gallimard, « NRF », 2009.

PIEYRE DE MANDIARGUES André et FINI Léonor, *L'ombre portée : correspondance 1932-1945*, trad. Nathalie Bauer, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2010.

PIEYRE DE MANDIARGUES André et PONGE Francis, *Lettres familiales 1950-1980*, éd. Gérard Farasse, La Rochelle, Himeros, 2011.

ÉDITIONS DE *LA MARGE* (en ordre chronologique)

Gallimard, « Blanche » et « Soleil », 1967.

De dood in Barcelona, trad. Henny Scheepmaker, Amsterdam, Arbeiderspers, 1968.

Il Margine, trad. Antonio Porta, Roma, Feltrinelli, 1968.

Taerskelen, trad. Lars Bonnevie, Kopenhagen, Arena, 1968.

Tornet, trad. Ingalisa Munck, Stockholm, Geber, 1968.

The Margin, trad. Richard Howard, New York, Grove Press, 1969.

The Margin, trad. Richard Howard, London, John Calder, 1970.

El Margen, trad. Francisca Perujo, Mexico, Joaquin Mortiz, 1970.

La Marge, Genève, Famot, 1980.

Al Margen, trad. Ricardo Cano Gaviria, Barcelona, Bruguera, 1981.

Gallimard, « Folio », n° 1294, 1981.

Yohaku no machi, trad. Kosaku Ikuta, Tokyo, Kawade Shobo Shinsha, 1992.

Gallimard, « Folio », n° 1294, 2009 (nouvelle image de couverture).

Der rand, trad. Rainer G. Schmidt, Berlin, Matthes & Seitz, 2012.

ÉDITIONS EN ESPAGNOL (en ordre chronologique)

« Los Cuerpos platónicos », trad. José Quirno, *Revista Sur*, n° 222, mai-juin 1953, Buenos Aires, p. 33-48 et *Revista Sur*, n° 330-331, janvier-décembre 1972, p. 270-284.

« El Vocabulario », trad. José Bianco, *Revista Sur*, n° 228, mai-juin 1954, Buenos Aires, p. 13-27.

« Clorinda », *Revista Mexicana de Literatura*, Mexico, n° 4, mars-avril 1956.

« Fuego de brasa », *Entregas de la Licorne*, (Montevideo), n° 11, 1958, p. 81-85. Le traducteur n'est pas mentionné.

La Muchacha debajo del león, trad. Roberto Bixio, Buenos Aires, Sur, 1959.

« La roca negra lleva un borceguí rosa » et « La belleza escandalosa » dans *Antología de la poesía surrealista*, éd. Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961, p. 315.

La Motocicleta, trad. Caridad Martínez, Barcelona, Seix Barral, 1964.

Le texte sur la quatrième de couverture d'Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Alejandra Pizarnik, « André Pieyre de Mandiargues : *La Motocicleta* », *Revista Sur*, n° 320, septembre-octobre 1969, p. 101-104.

La Marea, trad. Alejandra Pizarnik, *Diálogos*, n° 26, Mexico, 1969.

El Margen, trad. Francisca Perujo, Mexico, Joaquín Mortiz, 1970.

La Marea, trad. Alejandra Pizarnik, Buenos Aires, Aquarius, 1971.

La marea y otras narraciones, Madrid-Pamplona, Peralta / Ayuso, 1977.

Puerta desvergonzada, Madrid, Ayuso, 1979.

El inglés descrito en un castillo cerrado, Barcelona, Tusquets, 1979.

Al margen, trad. Ricardo Cano Gaviria, Barcelona, Bruguera, 1981.

La noche de Tehuantepec, trad. Luis Roberto Vera, Oaxaca, Guchachi'reza, Juchitán, 1985.

Poesías, trad. Andrés de Luna, México, UNAM, 1988.

Gris perla, trad. Manuel Martínez Forega, Zaragoza, Ibercaja, « Olifante », 2001.

FONDS D'ARCHIVES DE L'INSTITUT MEMOIRES DE L'ÉDITION CONTEMPORAINE (IMEC) à l'Abbaye d'Ardenne (Caen)

Côte PDM 1.1.-1.7. « La Marge ».

Côte PDM 7.4. « L'Âge de craie : cahier ».

Côte PDM 18.25 « La découverte du surréalisme ».

Côte PDM 18.34. « L'écrivain et l'érotisme ».

Côte PDM 18.48. « Gombrowicz est l'un des plus purs réfractaires de notre époque ».

CORPUS CRITIQUE

GOMBROWICZ *La Pornographie*

AUTEUR inconnu, « El pornografo virtuoso, *La Seducción* », *Primera Plana*, (Buenos Aires), 4 juin 1968, p. 74.

BERRESSEM Hanjo, *Lines of desire, Reading Gombrowicz with Lacan*, Illinois, Northwestern UP, 1998.

BIARDZKA Ewa, « Gombrowicz w cudzysłowie i nawiasem mówiąc - o modalizacji autonimicznej we francuskim tłumaczeniu Pornografii », *Gombrowicz i tłumacze*, éd. E. Skibińska, Łask, Leksem, 2004, p. 131-139.

BOLACH Monika, *Pleć jak agrafka*, Warszawa, Europejskie Centrum Edukacyjne, 2010.

CARCASSONE Manuel, GUIAS Christophe et SMORAĞ Małgorzata (éd.), *Gombrowicz, vingt ans après suivi de correspondances et une jeunesse*, Paris, Christian Bourgois, 1989.

CECCATTY René de, « La Manipulation » dans *Gombrowicz, vingt ans après*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 165-169.

CHĄDZYŃSKA Zofia, « O Pornografii Gombrowicza », *Kurier Polski*, 15 septembre 1960, p. 2-3.

ESTERHÁZY Péter Esterházy, « Un importun » dans *Gombrowicz, vingt ans après*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 170-173.

FOSTER David William (éd.), *Latin American Writers on Gay and Lesbian themes : a bio critical sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1994, p. 174-178.

GARCÍA German Leopoldo, *Gombrowicz : el estilo y la heráldica*, Buenos Aires, Atuel, 1992.

GEORGIN Rosine, *Gombrowicz*, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1977.

GOMBROWICZ Rita, *Gombrowicz w Argentynie*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.

— *Gombrowicz w Europie 1963-69*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004

GŁOWIŃSKI Michał, « Parodia konstruktywna. O *Pornografii* Gombrowicza » dans *Gombrowicz i krytycy*, dir. Zdzisław Łapiński, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984, p. 365-383.

GRACZYK Piotr, « Porno-grafia czyli zapisywanie Natury » dans *Wojna pokoleń*, éd. Piotr Nowak, Warszawa, Prószyński i s-ka, 2006, p. 280-297.

GRINBERG Miguel, *Evocando a Gombrowicz*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 2004.

- *WG! Witold Gombrowicz : momentos singulares*, catalogue d'exposition, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires, 2013.
- GUSILS Jorge Luis (éd.), *Índice de escritores latinoamericanos*, UNAM, Mexico, 2002, p. 150.
- HELLER Leonid, « L'Effet ver de terre : à propos de *La Pornographie* de Witold Gombrowicz », dans *Witold Gombrowicz : entre L'Europe et l'Amérique*, éd. Marek Tomaszewski, Lille, Septentrion, 2007, p. 65-75.
- JANION Maria, « Forma gotycka Gombrowicza » (La forme gothique de Gombrowicz), *Twórczość*, n° 2, 1975, p. 50-76.
- JARZĘBSKI Jerzy, « *Pornografia* – próba stworzenia nowego języka » dans Jerzy Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa, PIW, 1982, p. 303-373.
- KALICKI Rajmund, *Tango Gombrowicz*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984.
- KASZYŃSKI Stanisław, *Nieznany śladem Gombrowicza : Wizyty u Zdziechowskich*, Kraków, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, 1991.
- KRAJEWSKA Joanna, « Figura dziewczyny w *Iwonie*, *księżniczce Burgunda*, *Ferdydurke* i *Operetce* W. Gombrowicza (Czyli wokół erotyzmu jako metafory istnienia ludzkiego) », *Preteksty*, n° 5, juin 2004, p. 31-47.
- KUHL Olaf, *Gęba Erosa : Tajemnice stylu Gombrowicza*, Kraków, Universitas, 2005.
- KUSZTELSKA Milena, « Gombrowicz znawstwem podszyty. *Iwona*, *Ślub* i *Operetka* czytane we Francji » (Gombrowicz cousu de connaissance, *Yvonne*, *Mariage* et *Opérette* lus en France), *Literatura Polska w świecie*, t. II., disponible sur http://www.studiapolskie.us.edu.pl/wirtualna_katedra/lit_pol_w_swiecie_t2.php.
- LAURENT Maryla, « Język Gombrowicza, czyli całkowanie wieloznaczności » (La langue de Gombrowicz ou l'intégrale des sens) dans Elżbieta Skibińska, *Gombrowicz i tłumacze* (Gombrowicz et ses traducteurs), Łask, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, 2004, p. 21-36
- « Przyprawianie Geby Gombrowiczowi », *Teksty drugie*, n° 3, 2005, p. 165-173.
- LEGIERSKI Michał, « Nowe czytanie *Pornografii* » dans Michał Legierski, *Modernizm Witolda Gombrowicza : wybrane zagadnienia*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1996, p. 55-148.
- LOIGNON Sylvie, « Deux paires d'yeux valent mieux qu'une : *La Pornographie* de Witold Gombrowicz », *Jeux du regard*, n° 3, 2007, p. 81-91
- ŁAPIŃSKI Zdzisław (éd.), *Gombrowicz i krytycy*, Kraków-Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 1984.
- MANDOLESSI Silvana, « Gombrowicz, un miope literario », *Cuadernos Lirico*, n° 4, 2008, disponible sur <http://lirico.revues.org/471>.

- *Una literatura abyecta, Gombrowicz en la tradición argentina*, Amsterdam, Rodopi, « Foro Hispanico », n° 43, 2012.
- MARGAŃSKI Janusz, « Le Nord, Le Midi et le texte », dans *Witold Gombrowicz : entre l'Europe et l'Amérique*, éd. Marek Tomaszewski, Lille, Septentrion, 2007, p. 237-245.
- MARKOWSKI Marek Paweł, *Czarny nurt : Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.
- MIŁOSZ Czesław, « Kim jest Gombrowicz ? », *Kultura*, n° 7-8, 1970, p. 41-56.
- NALEWAJK Żaneta, « Ciało na kondygnacjach bytu – o *Pornografii* Gombrowicza », *Przegląd Humanistyczny*, n° 5, 2004, p. 61-78.
- NOWACKI Kacper et ROSA Claudia, « Gombrowicz encuentra a Mastronardi », Actas del I Congreso Internacional Witold Gombrowicz Buenos Aires 2014, à paraître.
- PASOLINI Pier Paolo, « Witold Gombrowicz, *Diario 1957-1961* », *Descrizioni di descrizioni 1972-1975* dans *Opere complete*, Milano, Mondadori, 1999, tome I, p. 1712-1717.
- PAWŁOWSKI Janusz, « Erotyka Gombrowicza » dans *Gombrowicz i krytycy*, éd. Zdzisław Łapiński, Warszawa-Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984, p. 531-560.
- PELLETIERI Osvaldo (éd.), *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 2000, p. 273-280, (sur *El Casamiento* de Witold Gombrowicz).
- PIATIER Jacqueline, « Internationale des Lettres à Corfou », *Le Monde*, 4 mai 1963, disponible sur http://www.lemonde.fr/archives/article/1963/05/04/internationale-des-lettres-a-corfou_2213455_1819218.html?xtmc=gombrowicz&xtcr=498.
- POTERALOWICZ Ewa, *Interpunkcja w języku francuskim i polskim*, Wrocław, OWPW, 1999.
- REGNAULT François, « L'Optique de Gombrowicz », *Cahiers pour l'Analyse*, vol. 7, « Du mythe au roman », mars-avril, 1967, p. 57-70.
- ROUX Dominique de et JELEŃSKI Konstanty (éd.), *Cahier de l'Herne*, n°14, « Gombrowicz », 1970
- ROUX Dominique de, *Gombrowicz* [UNE, « 10/18 », 1971], Paris, Christian Bourgois, « Choix-Essais », 1996.
- SANDAUER Artur, *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, Warszawa, *Kultura*, n° 42-43, 1965.
- SANAVIO Piero, *Gombrowicz : la forma e il rito*, Venezia-Padova, Marsilio Editori, 1974.
- STAWIARSKA Agnieszka, *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002.

STEMPOWSKI Jeremi Stempowski, « Kronika kulturalna *Pornografii* », *Kurier Polski*, 25 octobre 1962, p. 2.

SUCHANOW Klementyna, *Argentyńskie przygody Gombrowicza*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2005.

SZEJS Stanisław Szejs, « Gombrowicz opowiada... », *Kurier Polski*, 25 octobre 1962, p. 2.

TICHNER Łukasz, *Gombrowicza milczenie o Bogu (Le silence sur Dieu chez Gombrowicz)*, Kraków, WUJ, 2013.

TIRRI Néstor, « *La Seducción* », *Revista Sur*, n° 314, septembre-octobre, 1968, p. 97-100.

— et NOWACKI Kacper, « El último secreto de Gombrowicz », (*ADN Cultura*) *La Nación*, Buenos Aires, 16 août 2013, p. 4-5.

VOLLE Jacques, *Gombrowicz, bourreau martyr*, Paris, Christian Bourgois, 1972.

WOYSŁAW Włodzimierz, « O *Pornografii*, Glossy illuminacyjne », *Głos Polski*, 4 août 1961, p. 3.

TRAVAUX ACADEMIQUES

FREIXA TERRADAS Pau, « Recepció de l'obra de Witold Gombrowicz a l'Argentina i configuració de la seva imatge a l'imaginari cultural argentí », thèse de doctorat, Université de Barcelone, 2008.

NOSZCZYK Iga, « Retoryka seksualności. Seksualne fundamenty podmiotu w powieściach Witolda Gombrowicza ». (*The Rhetorics of Sexuality. The Sexual Foundations of Subjectivity in the Novels by Witold Gombrowicz*), thèse de doctorat, Uniwersytet Jagielloński, 2011.

ROSOL Piotr, « Histoire de la séduction du sujet dans l'œuvre de Witold Gombrowicz et Jean Genet », thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne/Université de Varsovie, 2013.

SALMERI Claudio, « Style przekładu w perspektywie komunikacji międzykulturowej (angielskie i włoskie tłumaczenie *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza) », thèse de doctorat, Uniwersytet Śląski, 2011.

STASIAKIEWICZ Zosia, « Entre Catalunya i Polònia: Witold Gombrowicz i Gabriel Ferrater. Correspondència inèdita (1965-1967) », mémoire de maîtrise, Université de Gironne, 2012.

WIŚNIEWSKA Marta, « Strategie translatorskie w przekładach *Dziennika* Witolda Gombrowicza na język niemiecki », thèse de doctorat, Uniwersytet Adama Mickiewicza.

PIEYRE DE MANDIARGUES *La Marge*

ARMEL Alette, « Les Multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues », *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988, p. 98-104.

BAUDELLE Yves et TERNISIEN Cécilia (éd.), *André Pieyre de Mandiargues : de La Motocyclette à Monsieur Mouton, Roman 20-50*, hors série n° 5, avril 2009.

BERRANGER Marie-Paule et LEROY Claude (éd.), *Plaisir à Mandiargues*, Paris, Hermann, 2011. (La bibliographie complète des œuvres d'André Pieyre de Mandiargues, voir p. 388-402).

BOND David J., « Recurring Patterns of Fantasy in the Fiction of André Pieyre de Mandiargues », *Symposium*, vol. XXIX, n° 1-2, printemps-été 1975, p. 30-47.

— *Fiction of André Pieyre de Mandiargues*, New York, Syracuse UP, 1982

CASTANT Alexandre, *Esthétique de l'image, fictions d'André Pieyre de Mandiargues*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.

CHUDAK Henryk, « L'autoportrait de l'écrivain légué à la postérité. Mandiargues à travers ses entretiens » dans *Plaisir à Mandiargues*, éd. Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, Paris, Hermann, 2011, p. 37-53.

DESTAIS Alexandra, « Mandiargues et l'érotisme littéraire féminin » dans *Plaisir à Mandiargues*, éd. Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, Paris, Hermann, 2011, p. 349-369.

GASCHT André, « André Pieyre de Mandiargues ou le goût de l'insolite », *Marginales*, n° 74, octobre 1960, p. 18-33.

GARGOUILO René, « La thématique des formes et des couleurs dans les contes et les nouvelles d'André Pieyre de Mandiargues », *Contes et nouvelles d'une fin de siècle à l'autre*, éd. A. Ablamowicz, Katowice, Université Śląski, p. 95-103.

GODENNE René, « Les Réseaux thématiques dans les récits courts d'André Pieyre de Mandiargues », *Orbis Litterarum*, n° 37, 1982, p. 274-280.

GONZALES SALVADOR Ana, « Topographie baroque d'un décentrement *La Marge* de Pieyre de Mandiargues », *Lendemains*, n° 91-92, 1998, p. 44-52.

GRAS-DUROSINI Dominique, *Mandiargues et ses récits : L'écriture en jeu*, Paris, L'Harmattan, 2006.

JOUFFROY Allain, « Entretien : Mandiargues, celui qui a fait peut aux jurys », *L'Express*, n° 651, 6 décembre 1963, p. 43-44.

KANTERS Robert, « Parmi les livres : André Pieyre de Mandiargues », *La Revue de Paris*, n° 1, janvier 1968, p. 116-121.

- KOBER Marc, « Douleur de Sade : de la laideur à la beauté », Université Paris 13, p. 53-67, disponible sur <http://www.raco.cat/index.php/UllCritic/article/download/207823/285677>.
- LARBALET Jean-Pierre, « André Pieyre de Mandiargues : défense et l'illustration de l'érotisme », *Marginales*, n° 106, avril 1966, p. 78-80.
- LAROQUE-TEXIER Sophie, *Lecture de Mandiargues*, Paris, Harmattan, 2005.
- MACÉ Gérard, « Physiologie du rêve : André Pieyre de Mandiargues », *La Nouvelle Revue Française*, n° 471, avril 1992, p. 61-65.
- LOWRIE Joyce O., « The Rota Fortunæ in Pieyre de Mandiargues's *La Motocyclette* », *The French Review*, n° 3, février 1980, vol. 53, p. 378-388.
- Entretien avec André Pieyre de Mandiargues, *The French Review*, n° 1, octobre 1981, vol. 55, p. 76-87.
- MONTANDON Alain (dir.), « André Pieyre de Mandiargues », *Lendemains*, Université Technique de Berlin, n° 91-92, janvier 1998, p. 10-77.
- MORELLO André-Alain, « Villes de Mandiargues », *André Pieyre de Mandiargues : de La Motocyclette à Monsieur Mouton, Roman 20-50*, hors série n°5, avril 2009, éd. Yves Baudelle et Cécilia Ternisien, p. 19-34
- NOWACKI Kacper, « La stratégie de la rencontre dans la prose d'André Pieyre de Mandiargues : *Marbre ou Les Mystères d'Italie* et *Le Lis de mer* », *La Rencontre*, éd. Carine Capone, Juliette Lormier et Julie Zamorano, Roman 20-50, « Actes », 2014, p. 73-86.
- PIERRE JOSÉ (éd.), *Archives du Surréalisme, 4, Recherche sur la sexualité Janvier 1928-août 1932*, Paris, Gallimard, « NRF », 1990.
- *Le Belvédère Mandiargues : André Pieyre de Mandiargues et l'art du XXe siècle*, Paris, Artcurial Adam Biro, 1990.
- ROUHOU Guy, « André Pieyre de Mandiargues : *La Marge* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 175, juillet 1967, p. 136-137.
- SAAD, Gabriel, « André Pieyre de Mandiargues, l'érotisme et l'hospitalité » dans *Mythes et représentations de l'hospitalité*, éd. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 311-323.
- SPADA Marcel, « Illumination passionnée d'André Pieyre de Mandiargues », *Érotiques du merveilleux*, Paris, José Corti, 1983, p. 118-145.
- TOKARSKA-CASTANT Iwona, « Sigismond, le cousin de Pons : figures d'une anamorphose balzacienne dans *La Marge* » dans *André Pieyre de Mandiargues : de La Motocyclette à Monsieur Mouton, Roman 20-50*, hors série n° 5, avril 2009, éd. Yves Baudelle et Cécilia Ternisien, p. 183-194.

TRAVAUX ACADEMIQUES

BRIDGE Matthew, « A Monster of Our Times : Reading Sade accros the Centuries », thèse de doctorat, Colombia University, 2011.

CAMPANINI Susan, « Metaphysical eroticism in the narrative prose of André Pieyre de Mandiargues », thèse de doctorat, Université Illinois 1975.

CHARNEY Diane Joy, « Woman as Mediatrix in the Prose Works of André Pieyre de Mandiargues », thèse de doctorat, Duke University, 1976.

FERRÉ Jean-Claude, « L'Érotisme métaphysique d'André Pieyre de Mandiargues », thèse de doctorat, Université de Nantes, 2004.

GREENAWAY Françoise, « La dimension politique et morale de l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues », mémoire de maîtrise, University Edmonton, 1983.

KOREICHO Nicolas, « Un concept psychanalytique à l'origine d'une œuvre littéraire : le narcissisme comme principe d'engendrement textuel dans les romans d'André Pieyre de Mandiargues », thèse de doctorat, Paris 7, 1997.

KRAJCOVA Paula, « L'hyperréalisme chez André Pieyre de Mandiargues », mémoire de maîtrise, Université Paris Est, 2012.

NOWACKI Kacper, « Le Style de Mandiargues d'après un choix de nouvelles », mémoire de maîtrise, Uniwersytet Łódzki, 2010.

TARDOS Jean-Pierre, « Le Merveilleux érotique chez André Pieyre de Mandiargues », mémoire de maîtrise, Université McGill, 1967.

TERNISIEN Cécilia, « La Dialectique du corps et du romanesque dans l'œuvre narrative d'André Pieyre de Mandiargues », thèse de doctorat, Université Lille III, 2011.

SUR L'ÉROTISME

ALEXANDRIAN Sarane, *Histoire de la littérature érotique* [Paris, Seghers, 1989], Paris, Payot, 2009.

ANDRIEU Bernard, « Un masochisme deleuzien, une sensorialité sans genre », *Genèse des textes/ TextGenesen*, 2010, n° 2, p. 65-76.

APOLLINAIRE Guillaume, *Onze mille verges* [1907, avec les initiales G.A.], Paris, J'ai lu, 2000.

ARIBIT Frédéric, « André Breton et Georges Bataille : Querelles matérialistes et incidences picturales en 1929 », paru dans *Loxias*, disponible sur revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2441.

- ARIÉ Rachel, « Ibn Hazm et l'amour courtois » dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 40, 1985, p. 75-89.
- ARIÈS Philippe et DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, vol. 5, « De la Première Guerre mondiale à nos jours », Paris, Seuil, 1999.
- BANACH Andrzej, *Les « enfers » domaine polonais*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Bibliothèque internationale d'érotologie », n° 17, 1966.
- *Erotyzm po polsku*, Warszawa, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1974.
- BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.
- *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Collection Tel Quel », 1973.
- BATAILLE Georges, *L'Histoire de l'érotisme* dans *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris, Gallimard, 1976.
- *La littérature et le mal* [Gallimard, 1957] dans *Œuvres Complètes*, vol. IX, Paris, Gallimard, 1979.
- *Les Larmes d'Éros* [Jean-Jacques Pauvert, « Bibliothèque internationale d'érotologie », 1961], *Dossier des Larmes d'Éros, Dossier de L'Érotisme, Notes – L'Érotisme* dans *Œuvres complètes*, vol. X, Paris, Gallimard, 1987.
- *L'Érotisme* [1957], Paris, Éditions de Minuit, « Reprise », n° 20, 2011.
- *Lzy Erosa*, trad. Tomasz Swoboda, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2009.
- BELLER Manfred et LEERSSEN Joep (éd.), *Imagology : The cultural construction and literary representation of national characters*, New York, Rodopi, 2007.
- BLAISE Fabienne, « Figures d'Eros », *Uranie*, n° 8, 1998, p. 51-62.
- BRETONNE Restif de la, *L'Anti-Justine ou les délices de l'amour*, Au Palais-Royal, chez feu la Veuve Girouard, très connue, 1794.
- BRUTOLLE Gaëtan et PHILLIPS John, *Encyclopedia of Erotic Literature*, New York/London, Routledge, 2006.
- CAUFEYNON Docteur, *La Folie érotique : érotomanie, satyriasis, nymphomanie, priapisme*, Paris, Charles Offenstadt, 1903.
- CHAPUZEAU Samuel, *L'Europe vivante ou relation nouvelle, histoire et politique de tous ses Etats jusqu'en 1666*, Genève, J.-H. Widerhold, 1668.
- CHOUX Jules, *Le Petit citeateur : notes érotiques et pornographiques*, Bruxelles, Paphos 1881.
- COUSIN Victor, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier Libraire-Editeur, 1854.
- DEBRAY Docteur Th.-F., *L'Histoire de la prostitution*, Paris, S. Lambert, 1879.
- DELEUZE Gilles, *Présentation du Sacher-Masoch : le froid et le cruel* [1967], Paris, Éditions de Minuit, « Reprise », n° 15, 2007.
- DELVAU Alfred, *Dictionnaire moderne érotique*, Bâle, Karl Schmidt, 1850.

- DU CHOUL Guillaume, *Discours sur la castramétation et discipline militaire des Romains : des bains et antiques exercices grecques et romaines, de la religion des anciens romains*, Lyon, Guillaume Rouille, 1566.
- EGGLI Edmond, *L'« Érotique comparée » de Charles de Villers (1806)*, Paris, Librairie Universitaire J. Gamber, 1927.
- FERRAND Jacques, *De la maladie d'amour ou mélancholie érotique : discours curieux qui enseigne à connaître l'essence, les causes, les signes et les remèdes de ce mal fantastique*, Paris, Librairie de Paris, 1623.
- *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancholie érotique*, Paris, Anthropos, 2001.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- GRYGLEWICZ Tomasz, *Erotyzm w sztuce polskiej (L'Érotisme dans l'art polonais)*, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004.
- GURA Aleksandr V., « Coitus in the symbolic language of slavic culture », disponible sur <http://www.folklore.ee/folklore/vol30/gura.pdf> ; DOI:10.7592/FEJF2995.30.gura.
- HECQUET Philippe, *Le Naturalisme des convulsions dans les maladies de l'épidémie convulsionnaire*, Soleure, Andreas Gymnicus, 1733.
- HERMAN Maxime, « Huysmans et Przybyszewski », *Le Monde slave*, XII années, mars 1938, Paul Hartmann Éditeur, disponible sur <http://www.huysmans.org/criticism/herman.htm>.
- HÉSIODE, *Théogonie*, trad. de Lecomte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1869.
- IRZYKOWSKI Karol, *Pałuba*, Lwów, E. Wende i S-ka, 1903.
- JANICKI Kamil, *Upadłe damy II Rzeczypospolitej : prawdziwe historie (Les Dames déchues de la Seconde République : les vraies histoires)*, Kraków, Znak, 2013.
- JARRY Alfred, *Le Surmâle : roman moderne*, Paris, Éditions de la Revue Blanche, 1902.
- JESKE-CHOIŃSKI Teodor, *Seksualizm w powieści polskiej (Le sexualisme dans le roman polonais)*, Warszawa, Księgarnia Kroniki Rodzinnej, 1914.
- KLIMCZYK Wojciech, *Erotyzm ponowoczesny (L'Érotisme postmoderne)*, Kraków, Universitas, 2007.
- KLOSSOWSKI Pierre, *La Monnaie vivante* [Paris, Éric Losfeld, 1970], Paris, Gallimard, 2003.
- KOPER Sławomir, *Życie prywatne elit II Rzeczypospolitej (La Vie privée des élites de la Seconde République)*, Warszawa, Wyd. Bellona, 2009.
- KURKIEWICZ Stanisław, *Słownik płciowy (Le dictionnaire sexuel)*, Kraków, Drukarnia Związkowa, 1913.

- KRAFFT-EBING Richard von, *Psychopathia Sexualis* [Stuttgart, Enke, 1886], trad. Fabian Aleksander, Kraków, Medycyna, 1888 ; trad. Émile Laurent et Sigismond Csapo, Paris, Georges Carré, 1895.
- KRASICKI Ignacy, *Mikołaja Doświadczyńskiego Przypadki (Les Aventures de Nicolas Doswiadczyński)*, Varsovie, Michael Gröll, 1776.
- LAUWAERT Lode, « Roland Barthes, lecteur de Sade : érotisme, société, modernité », Disponible sur : www.academia.edu/6381326/Roland_Barthes_lecteur_de_Sade.
- LEVINAS Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, 1979.
- LEWINSON Jacek, *Słownik seksualizmów polskich*, Warszawa, Książka i Wiedza, 1998.
- LINNÉ Carl von, *Systema Naturæ*, Leyde, Haak, 1735.
- LISSARDI Ercole, *La Pasión erótica : de sátiro griego a la pornografía en Internet*, Buenos Aires, Paidós, 2013.
- LO DUCA Giuseppe, *Érotisme au cinéma I*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Bibliothèque internationale d'érotologie », 1958.
- *Technique de l'érotisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Bibliothèque internationale d'érotologie », 1958.
- *Histoire de l'érotisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Bibliothèque internationale d'érotologie », 1959
- *Érotisme au cinéma II*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Bibliothèque internationale d'érotologie », 1960.
- *Érotisme au cinéma III*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Bibliothèque internationale d'érotologie », 1962.
- MARECHAL Sylvain, *Dictionnaire d'amour*, Paris, Briand, 1788, Tome I.
- MASSON Frédéric et BIAGI Guido (éd.), *Dialogue sur l'amour*, (entre Des Mazis et Bonaparte), *Napoléon : manuscrits inédits 1786-1791*, Paris, Société des éditions littéraires et artistiques, 1907.
- MENGAL Paul, « Quand la maladie d'amour devient hystérie : le tournant de l'âge classique », *Revue de la littérature de l'Union Européenne*, « Eros Pharmakon », n° 7, août 2007, disponible sur <http://www.rilune.org/mono7/Mengal.pdf>.
- NOWACKI Kacper, « The Potential of art in the cinema of Walerian Borowczyk » dans *In the Mind of the Beholder : Conceptualisation of Eroticism*, Oxford, Interdisciplinary.press, 2014.
- OLBRYCHSKI Daniel (éd.), *Chwasty polskie : klasyka polskiej erotyki (La Mauvaise herbe polonaise : les classiques de l'érotisme polonais)*, Warszawa, W.A.B., 2013.
- NØJGAARD Morten, « Splendor corporis, splendor veritatis? Le corps féminin comme démonstration ou subversion de la vérité », *International Conference on Woman under*

Construction. Female Representations in 19th-Century French and Scandinavian Realism and Naturalism, Helsinki 2008, texte dactylographié publié dans *Excavatio*, vol. XXIII, 1-2, 2008.

PATER Walter, *The renaissance : Studies in Art and Poetry*, Londres, Macmillan and Co, 1873.

PAUVERT Jean-Jacques, *L'Amour à la française, ou l'Exception étrange*, Paris, Éditions du Rocher, 1997.

— *Métamorphose du sentiment érotique*, Paris, JCLattès, 2011.

PERZYNA Ludwik, *Lekarz dla włościan : dodatek o lubieżney chorobie (Médecin pour les paysans : annexe sur la maladie érotique)*, Kalisz, Drukarnia Arcybiskupa Gnieździeńskiego, 1793.

PIA Pascal, *Dictionnaire des œuvres érotiques*, Paris, Laffont, 2001.

PION Alexandra, *Stendhal et l'érotisme romantique*, Rennes, PUR, 2010.

PODRAZA-KWIATKOWSKA Maria, *Literatura Młodej Polski (Littérature de la Jeune Pologne)*, Warszawa, PWN, 2001.

POLLAC Rudolf, *Compedium medicum*, Czestochowa, Drukarnia Paulinów, 1707.

PRÉCHAC Jean de, *Le Beau Polonois : la nouvelle galante*, Paris, La Veuve de F. Mauger, 1681.

PRZYBYSZEWSKI Stanislaw, *De profundis* [Leipzig, Röder, 1895], trad. F. Thumen, Paris, José Corti, 1992.

— *Androgyne*, Kraków, Księgarnia Polska, 1900.

— *Synagoga Szatana : przyczynek do psychologii czarownicy (Synagogue de Satan : introduction à la psychologie de la sorcière)* [1902], Sandomierz, Armoryka, 2009.

— *Messe des morts [comme Requiem aeternam]*, Lwów, 1904], trad. N. Taubes, Paris, José Corti, 1995.

RACHILDE, *Monsieur Vénus* [Auguste Brancart, 1884], Paris, Flammarion 1977.

RÉGIS Michel, « Anti-Masoch : essais sur les errements de la maso (miso) analyse », *Multitudes*, 2006, n° 25, p. 69-85.

ROSSET François, *L'Arbre de Cracovie : le mythe polonais dans la littérature française*, Paris, Éditions Imago, 1996.

ROSSET François de, *Histoires tragiques de nostre temps* [1614], Genève, Slatkine, 1980.

SACHER-MASOCH Léopold, *Vénus à la fourrure* [Die Liebe, 1870], Paris, Delcourt, 2013.

SAND Georges, *Lélia* [1833], Paris, Garnier, 1960.

SIENNIK Marcin, *Herbarz polski (Herbier polonais)*, Kraków, Drukarnia Mikołaja Szarffenberga, 1568.

SPADA Marcel, *Érotique du merveilleux : fictions brèves de la langue française au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1983.

SROKOWSKI Mieczysław, *Kult ciała : dziennik człowieka samotnego (Le culte du corps : journal de l'homme solitaire)*, Kraków, Księgarnia Polska, 1910.

STAËL Germaine de, *De l'Allemagne [1810-1813]*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

STENDHAL, *De l'amour [1822]*, Paris, Garnier-Frères, 1906 ; *O Miłości*, trad. Wilhelm Mitarski et Stanisław Lack, Lwów, Altenberg, 1905.

— *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, t. II.

SZYJEWSKI Andrzej, *Religia Słowian (La Religion des Slaves)*, Cracovie, WAM, 2003.

TISSOT Samuel Auguste, *L'onanisme ou Dissertation physique sur les maladies produites par masturbation*, Lausanne, Imprimerie d'Antoin Chapuis, 1760.

TWARDOWSKI Kasper, *Lekcje Kupidynowe [1617]*, Warszawa, Wyd. Radosław Grześkowiak, 1997.

VARGAS LLOSA Mario, « Sin erotismo no hay gran literatura », (*Babelia*) *El País*, 4 août 2001, p. 2-3.

— *La Civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012.

VATSYAYANA, *Théologie hindoue : le Kama Sutra, règles d'amour de Vatsyayana [I-VI^e siècle]*, trad. E. Lamairesse, Paris, Georges Carré, 1891.

WEIL Simone, *La Pesanteur et la grâce [Paris, Plon, 1947]*, Paris, Pocket, 1999.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'art dans l'Antiquité [1764]*, trad. M. Huber, Leipzig, Gottle, Imman, Breitkopf, 1781.

ZAPOLSKA Gabriela, *Kobieta bez skazy (Une femme sans tare)*, Warszawa, Gebethner i Wolff, 1913.

ŻEROMSKI Stefan, *Dzieje Grzechu (L'Histoire d'un péché)*, Warszawa, Gebethner i Wolff, 1908.

DICTIONNAIRES

BRÜCKNER Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego (Le Dictionnaire étymologique de la langue polonaise)[1927]*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1985.

BRUNEL Pierre (éd.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Laffont, 1999.

CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, dir. Barbara Cassin, Paris, Le Seuil/Le Robert, 2004.

Diccionario de la Real Academia Española (24^e édition).

DIDEROT Denis et LE ROND D'ALEMBERT Jean, *L'Encyclopédie*, vol. 5, Paris, Briasson, 1751.

DOROSZEWSKI Witold (dir.), *Słownik języka polskiego*, Warszawa, PWN, 1958-1969, 11 volumes.

DREUX DU RADIER Jean François, *Dictionnaire d'amour*, La Haye, 1741.

DUPRIEZ B., *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984.

KARŁOWICZ Jan, KRYŃSKI Adam, NIEDŹWIECKI Władysław (dir.), *Słownik języka polskiego (Dictionnaire de la langue polonaise)*, Warszawa, Lubowski, 1898, vol. 1.

LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1870.

Le Nouveau Petit Robert de la Langue Française, 2009, version digitale.

LIDDELL Henry George et SCOTT Robert (dir.), *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Longman Anthology of World Literature, New York, Pearson/Longman, 2009, vol. A-F.

Norton Anthology of World Literature, New York, Norton&Co, 2012, vol. A-F.

REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

— *Le Petit Robert 2: dictionnaire universel des noms propres alphabétique et analogique*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

RICHELET Pierre, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses*, Genève, Widerhold, 1680.

VERNEUIL Maurice Pillard, *Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs*, Paris, Henri Laurens, 1897.

WALCZAK Bogdan, « Galicyzmy w polszczyźnie na tle historii związków francusko-polskich », *Rozprawy Łódzkiej Komisji Językowej*, n° 32, 1986, p. 291-298.

HISTOIRE, THÉORIE, CRITIQUE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

AL-MATARY Sarah et WILFERT-PORTAL Blaise, « Comment écrire une histoire mondiale de la littérature ? », *Lectures*, Les notes critiques, 2013, disponible sur <http://lectures.revues.org/12316>.

APTER Emily, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, New Jersey/Woodstock, Princeton UP, 2006.

- (éd.), *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, New York/London, Verso, 2013.
- BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- BALDENSPERGER Fernand et HAZARD Paul (dir.), *Revue de littérature comparée*, 1^{ère} année, 1921.
- BANETH-NOUAILHETAS Émilienne et JOUBERT Claire (dir.), *Comparer l'étranger : enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, PUF, 2006.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966, p. 1-27.
- *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- *Le Bruissement de l'auteur*, Paris, Seuil, 1984.
- *La Préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003.
- BASNETT Susan et LEFÈVRE André (éd.), *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter, 1990.
- *Comparative Literature: a critical introduction*, Oxford, Blackwell, 1993.
- « From cultural turn to translational turn » in *World Literature in Theory*, éd. David Damrosch, West Sussex, Wiley Blackwell, 2014, p. 234-247.
- BESSIÈRE Jean, « Littérature comparée et littérature générale » dans *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, Paris, SFLGC, 1983, p. 281-292.
- BETZ Louis-Paul, *La Littérature Comparée : essai bibliographique*, Strasbourg, Trübner, 1904.
- BILCZEWSKI Tomasz, « Theatrum anatomicum – komparatystyka i ciało », *Komparatystyka dzisiaj : problemy teoretyczne*, dir. Ewa Szczęśna et Edward Kasperski, Kraków, Universitas, 2010, vol. I, p. 190-206.
- BOKOBZA Serge, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « Le Rouge et le Noir »*, Genève, Librairie Droz, 1986.
- BORGHI Liana et SVANDRLIK Rita (éd.), *S/Ogetti Immaginari : letteratura comparate al femminile*, Urbino, QuattroVenti, 1996.
- BRUNEL Pierre, « La Littérature comparée », dans *La Traversée des thèses : bilan de la recherche en littérature française du XX^e siècle*, dir. Didier Alexandre, Michel Collot, Jeanyves Guérin, Michel Murat, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 144-145.
- BUTLER Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

- *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, New York, Routledge, 1993.
- CADOT Michel, « Interactions culturelles du monde slave et de l'Occident » dans *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, Paris, SFLGC, 1983, p. 327-331.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- CHEVREL Yves, « L'enseignement de la littérature comparée » dans *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, Paris, SFLGC, 1983, p. 255-279.
- *La Littérature comparée*, Paris, PUF, 2009.
- CLEMENTS Robert J., *Comparative literature as academic discipline : a statment of principles, praxis, standards*, New York, The Modern Language Association, 1978.
- CLERC Jeanne-Marie, « Littérature et cinéma », *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, Paris, SFLGC, 1983, p. 157-171.
- CORNIS-POPE Marcel et NEUBAUER John, *History of literary cultures of East-Central Europe : junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries ; vol. III :The making and remaking of literary institutions*, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2007.
- DAMROSCH David, *What is World Literature ?*, New York/Oxford, Princetion UP, 2003.
- et MELAS Natalie et MBONGISENI Buthelezi (éd.), *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature : From the European Enlightenment to the Global Present*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2009.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Édition de Minuit, 1991.
- DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement : cinéma 1*, Paris, Seuil, « Collection Critique », 1983.
- *L'image-temps : cinéma 2*, Paris, Seuil, « Collection Critique », 1985.
- ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979.
- ELIOT T.S., « La Tradition et le talent individuel », *Essais choisis*, Paris, Seuil, 1950, p. 28-29.
- FERRARI Guillermina de, « Utopías Críticas : La Literatura mundial según América Latina », *1616 : Anuario de la Literatura Comparada*, n° 2, 2012, p. 15-32.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FUKUYAMA Francis, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992. (trad. franc. *La Fin de l'histoire ou le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992).

- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.
- *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.
- *Figures V*, Paris, Seuil, « Poétique », 2002
- GRASSIN Jean-Marie (éd.), *Mythes, images, représentations : actes du XIV^e congrès (Limoges 1977) de la Société française de la littérature générale et comparée*, Paris, Didier, 1981.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture et l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- JANASZEK-IVANICKOVÁ Halina, « Polska komparatystyka literacka jej dzieje i dzień dzisiejszy », *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa, PWN, 1989, p. 237-267.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
- JEUNE Simon, *Littérature générale et littérature comparée : essai d'orientation*, Paris, Lettres modernes-Minard, 1968.
- KOWZAN Tadeusz, *Littérature et spectacle*, La Haye, Mouton, 1975.
- KRISTEVA Julia, *Sèméiôtike*, Paris, Seuil, 1969.
- LANSON Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1894.
- LAURETIS Teresa de, *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana UP, 1986.
- *Technologies of Gender : essays on theory, film and fiction*, Bloomington, Indiana UP, 1987.
- LOLIÉE Frédéric, *L'Évolution historique des littératures, histoire des littératures comparée, des origines au XX^e siècle*, Paris, Delagrave, 1904.
- MARINO Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF, 1988.
- MORETTI Franco, « Conjectures on World Literature », *New Left Review*, n° 1, janvier-février, 2000, p. 64-81.
- *La Letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.
- *Distant Reading*, New York/London, Verso, 2013.
- NØJGAARD Morten, *Temps, réalisme et description : essais de théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de Grammaire et de linguistique 17 », 2004.
- PICHOIS Claude et ROUSSEAU André-M., *La Littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967.

- POSNETT Hutcheson Macaulay, *Literatura porównawcza*, trad. Zofia Daszyńska, Warszawa, 1896.
- PROPP Vladimir, *La Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.
- RABEAU Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- REINHARD Keneth, « Kant with Sade, Lacan with Levinas », *Modern Language Notes*, 110.4, 1995.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985, t. I-III.
- ROBBINS Bruce, « Comparative Cosmopolitanism », *The Princeton sourcebook in Comparative Literature : From the European Enlightenment to the Global Present*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2009 p. 309-329.
- RORTY Richard, *The linguistic turn: essays in philosophical method*, Chicago, University Chicago Press, 1967.
- SAÏD Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978, (trad. franc. Paris, Robert Laffont, 1980).
- *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto and Windus, 1993.
- « The Public Role of Writers and Intellectuals », *The Nation*, 17 septembre 2001.
- SAUSSY Haun, *Comparative Literature in an Age of Globalization*, New York, John Hopkins UP, 2006.
- SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2012.
- SHOWALTER Elaine (éd.), *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*, New York, Pantheon, 1985.
- Société Française de la Littérature Générale et Comparée, *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, Paris, SFLGC, 1983.
- SOLA Agnès, « Théorie de littérature », *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, Paris, SFLGC, 1983, p. 233-243.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *The Post-Colonial Critic*, Londres, Routledge, 1990.
- *Dead of the discipline*, New York, Columbia UP, 2003.
- TEXTE Joseph, *Études de Littérature Européenne*, Paris, Armand Colin, 1898.
- TODOROV Tzvetan, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.
- TOMICHE Anne et ZIEGER Karl (éd.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007 : bilan et perspectives*, Paris, PUV, 2007.
- TRESSAN Abbé de, *La Mythologie comparée avec l'histoire*, Paris, Dufour et Docagne, 1822.

WELLEK René, « The Name and the nature of comparative literature », *Discriminations : Further Concepts of Criticism*, New Haven/London, Yale University Press, 1970, p. 37-54.

ZOHAR Itmar-Even, « Polysystem theory », *Poetics Today*, 1979, vol. 1-2, p. 287-310.

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

ARSAN Emmanuelle, *Emmanuelle*, Paris, Éric Losfeld, 1959.

BATAILLE Georges, *Le Bleu du ciel* [Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957], Paris, 10/18, n° 465, 1970.

GIDE André, *Les nourritures terrestres* [Mercure de France, 1897], Paris, Gallimard, « Folio », 1977.

KOZAK Tomasz, *Akteon : Pornografia Późnej Polskości*, Lublin, Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 2012.

LICHTENBERG G.C., *Aphorismes*, trad. Marthe Robert, Paris, Club français du livre, 1947.

MANDIARGUES Bona de, *La Cafarde*, Paris, Mercure de France, 1967.

MIŁOSZ Czesław, *TO*, Kraków, Znak, 2000.

QUEVEDO Francisco de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso* [1635], Madrid, Cátedra, 2006.

PLATON, *Le Banquet / Phèdre*, trad. Emile Chambry, Paris, Flammarion, 1964.

RÉAGE Pauline, *Histoire d'O* [1954] suivi de *Retour à Roissy*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 2011.

RILKE Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* [Leipzig, Insel Verlag, 1910], trad. Claude David, Paris, Gallimard, « Folio », n° 2294, 1991.

SADE D.A.F. de, *Idée sur les romans* [1799], Paris, Edouard Rouveyre, 1878.

SAINT DENYS Hervey de, *Les Rêves et les moyens de les diriger* [Paris, Amyiot, 1867], Paris, Claude Tchou, 1964.

SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

RESSOURCES AUDIO-VISUELLES

BATAILLE Georges à propos de son livre *La Littérature et le mal* », l'entretien télévisé avec Pierre Dumayet, 1958, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I00016133>.

BARTHES Roland L'entretien à propos de son livre *Le Plaisir du texte*, le 19 mars 1973, disponible sur <http://www.ina.fr/video/CPF10005880>.

BOROWCZYK Walerian, *Goto, île d'amour*, 1968.

— *Une collection particulière*, 1973. Avec André Pieyre de Mandiargues.

— *Contes immoraux*, 1974. (« La Marée » avec Lise Devers et Fabrice Luchini).

— *Dzieje Grzechu* (Histoire d'un péché), 1975.

— *La Marge*, 1976. Avec Joe Dalessando et Sylvia Kristel.

— *Les Héroïnes du mal*, 1979, (« Marceline » d'après « Le Sang de l'agneau »).

— *La Cérémonie d'amour*, 1988. (d'après *Tout disparaîtra* avec Mathieur Carrière et Marina Pierro).

CARDIFF Jack, *The Girl on the Motorcycle*, 1968, avec Alain Delon et Marianne Faithfull

GOMBROWICZ Witold, « Gombrowicz », Bibliothèque de Poche, production Michel Polac, réalisation Michel Polac, Michel Vianey, Dominique de Roux, diffusé en octobre 1969, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I08219055>.

— L'audition de la France Culture « Gombrowicz par Gombrowicz » du 14 janvier 1970. L'entretien avec Gilbert-Maurice Duprez.

KIRCHNER Albert, *Le coucher de la Mariée*, 1896.

KOLSKI Jan Jakub, *Pornografia*, 2003.

NOWICKI Marek, *Widziadło*, 1983.

PIEYRE DE MANDIARGUES André, *Entretiens avec André Pieyre de Mandiargues : enregistrement sonore*/ Francine Mallet, interview, Paris, Institut national audiovisuel, juin 1973.

RESSOURCES ÉLECTRONIQUES (tous les liens ont été consultés en décembre 2014)

AILC Association internationale de la littérature comparée, <http://www.ailc-icla.org/site/>.

ARCHIVE.ORG, Bibliothèque numérique Internet Archive, <https://archive.org>.

BIRAUD Michèle, « *L'Eroticos* de Plutarque et les romans d'amour : échos et écarts », *Rursus*, n° 4, 2009, disponible sur rursus.revues.org/250 ; DOI : 10.4000/rursus.250.

CONGRÈS d'AILC, Paris 2013, « Le comparatisme comme approche critique » disponible sur <http://icla-ailc-2013.paris-sorbonne.fr/index.php?lang=fr>.

EUROPEANA, Bibliothèque numérique européenne, <http://www.europeana.eu>.

GALLICA, Bibliothèque numérique disponible sur <http://gallica.bnf.fr>.

GOMBROWICZ, Le site officiel de Witold Gombrowicz avec la bibliographie complète disponible sur www.gombrowicz.net.

GOMEZ Juan Carlos, *Gombrowiczidas*, plus de 3000 pages sur Gombrowicz écrit par son ami argentin Juan Carlos Gomez (1934-2012) disponible sur <http://www.elortiba.org/gombrowicz.html>.

HÉSIODE, *Théogonie*, le texte en alphabet grec disponible sur <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0020.tlg001.perseus-grc1:1-28>.

INSTITUT WARBOURG de l'Université de Londres disponible sur warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/subcats.php?cat_1=5&cat_2=144.

INSTITUT DE LA LANGUE POLONAISE auprès de l'Académie Polonaise des Sciences (PAN) est disponible sur <http://sxvii.pl/lista>.

JUANNO Chantale, « Contre l'hypersexualisation, un nouveau combat pour l'égalité », rapport parlementaire du 5 mars 2012 disponible sur http://www.social-sante.gouv.fr/IMG/pdf/rapport_hypersexualisation2012.pdf.

KULTURA, les archives complètes de la revue polonaise *Kultura* disponible sur <http://www.kulturaparyska.com>.

LAVOCAT Françoise, « Le comparatisme comme herméneutique de défamiliarisation » disponible sur <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html>.

LE MUSÉE DE L'ÉROTISME polonais disponible sur <http://muzeumerotyizmu.pl>.

LISEUX Isidore, liste complète des éditions disponible sur http://www.scissors-and-paste.net/Isidore_Liseux.html.

PARLEMENT EUROPÉEN, Une résolution sur l'élimination des stéréotypes sur les genres a été adoptée en 2013 disponible sur <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A7-2012-0401+0+DOC+XML+V0//FR>.

POLONA.PL, bibliothèque numérique polonaise disponible sur www.polona.pl.

Porn Studies, 2014, vol. I, la revue en ligne disponible sur <http://www.tandfonline.com/loi/rprn20#.U4W8sSiWmOw>.

RADUCAN Ana-Maria, « Meanings of the term eros at saint Simeon the new theologian », *Cogito*, Bucharest, vol. III, n° 2, juin 2011, disponible sur <http://cogito.ucdc.ro/2011/en/meaningsofthetermerosatsaintsimeonthenewtheologiananamariaraducan.pdf>.

SFGLC Société française de la littérature générale et comparée disponible sur <http://www.vox-poetica.com/sfglc/historique.html>.

THEOI GREEK MYTHOLOGY, disponible sur www.theoi.com/Ouranios/Erotes.html.

UNESCO, Les données officielles de l'Unesco sur la traduction disponibles sur <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=3&nTyp=min&topN=50>.

VILA-MATAS Enrique, « En seis horas y cuarto : Witold Gombrowicz », disponible sur <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/en-seis-horas-y-cuarto-witold-gombrowicz-1904-1969>.

ARCHIVES CONSULTÉES

Academia Argentina de Letras, Buenos Aires.

Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Biblioteca de Congreso, Buenos Aires.

Biblioteca de Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.

Biblioteca Nacional de Maestros, Buenos Aires.

Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.

Bibliothèque nationale de France, Paris.

Biblioteca Polaca Ignacy Domeyko, Buenos Aires.

Centro de Documentación e Investigación de La Cultura de Izquierdas en Argentina, Buenos Aires.

Fundación Tomas Eloy Martínez, Buenos Aires.

Fundación para la literatura rioplatense Bartolomé Hidalgo, Buenos Aires.

Institut Mémoires de l'édition contemporaine, (IMEC), Saint-Germain-La Blanche-Herbe, France.

Institut national de l'audiovisuel, Paris.

Musée Witold Gombrowicz, Wsola, Pologne.

Sociedad Argentina De Escritores, Buenos Aires.

TABLE DES FIGURES

| | |
|--|-----|
| Fig. 1 La couverture de l'édition du 1927, Paris, J. Gamber, intitulée <i>L'«Érotique comparée» de Charles de Villers</i> (1806) | 39 |
| Fig. 2 Sandro Botticelli, <i>Naissance de Vénus</i> (Nascità di Venere), 1482-85,..... | 61 |
| Fig. 3 Le diagramme d'après le logiciel Ngram Viewer : sexualité, sexuel, érotique, érotisme et pornographie 1860-2000 dans la langue française | 77 |
| Fig. 4 Ladislav Podowinski, <i>Szał Uniesień</i> (Extase), 1894, Musée National de Cracovie | 101 |
| Fig. 5 La couverture du <i>Magazine littéraire</i> 1967 | 189 |
| Fig. 6 La couverture de la revue <i>Aquí está</i> du 20 juin 1940 | 201 |
| Fig. 7 Le premier article de Gombrowicz « El salón de madame Aubernon »,..... | 201 |
| Fig. 8 « Gracia, Juventud y Belleza » (« La Grâce, la Jeunesse et la Beauté ») dans <i>Aquí Está</i> | 202 |
| Fig. 9 La couverture la revue <i>Viva cien años</i> 18 octobre 1944..... | 204 |
| Fig. 10 Le premier article de la série <i>Nuestro drama erótico</i> intitulé « Mujeres solas que caminan de prisa... » et signé par Jorge Alejandro dans <i>Viva cien años</i> du 18 octobre 1944, p 114-115 | 205 |
| Fig. 11 « La Reforma erótica » le dernier article de la série, 25 février 1945, <i>Viva cien años</i> , p. 653 | 209 |
| Fig. 12 L'affiche de <i>La Marge</i> , adaptation cinématographique de Walerian Borowczyk du 1976, avec Joe Dalessandro et Sylvia Kristel | 241 |
| Fig. 13 La couverture de la <i>La Marge</i> dans la collection Blanche du 1967 et la dédicace à Alejandra Pizarnik | 242 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 14 La couverture bleue de <i>La Marge</i> en collection Soleil du 1967 | 243 |
| Fig. 15 La couverture de <i>La Marge</i> dans la collection Folio 1981 avec <i>Maja desnuda</i> de Francisco de Goya..... | 245 |
| Fig. 16 La couverture de <i>La Marge</i> dans la collection Folio du 2009 | 247 |
| Fig. 17 La couverture de l'édition espagnole, Áltera, 1996..... | 328 |
| Fig. 18 Pablo Picasso, <i>La Botella de anís del Mono, copa y naipe</i> , 1915, Detroit Institute of Arts | 340 |
| Fig. 19 La couverture de <i>Pornografía</i> dans l'édition d'Instytut Literacki à Paris, 1960. | 358 |
| Fig. 20 La couverture de <i>La Pornographie</i> dans l'édition Julliard 1962, exemplaire d'Alejandra Pizarnik | 362 |
| Fig. 21 <i>La Pornographie</i> dans l'édition 10/18, 1969..... | 363 |
| Fig. 22 <i>La Pornographie</i> dans l'édition Christian Bourgois, 1980..... | 364 |
| Fig. 23 <i>La Pornographie</i> dans l'édition Folio Gallimard, à gauche en la couverture en 1995 et la photo originale de Frédéric Barzilay | 364 |
| Fig. 24 <i>La Pornographie</i> édition Folio Gallimard de 2006, photo de Chema Madoz | 365 |
| Fig. 25 <i>La Seducción</i> en édition Seix Barral 1968..... | 366 |
| Fig. 26 <i>Pornografía</i> dans l'édition italienne du 1975, Mondadori | 367 |
| Fig. 27 <i>Pornografía</i> , édition polonaise, Świat Książki, 2006..... | 367 |
| Fig. 28 <i>Pornografía</i> , édition polonaise, Wydawnictwo literackie, 2003 | 368 |
| Fig. 29 <i>Pornografía</i> , la première édition portugaise, Porto, El Quijote, 2012..... | 368 |
| Fig. 30 <i>Pornografía</i> , la première traduction directe du polonais à l'anglais, 2010 | 368 |
| Fig. 31 Le matériel de promotion du DVD de <i>Pornografía</i> réalisé par Jan Jakub Kolski en 2003, en premier plan, nous reconnaissons Hénia | 370 |
| Fig. 32 Jacek Malczewski, <i>Artysta i Chimera (L'artiste et la Chimère)</i> , 1906, Le Musée National de Varsovie..... | 420 |

ANNEXE I

LA PROBLÉMATIQUE DE L'APPROCHE COMPARATISTE

S'il existe un adjectif pour expliquer l'histoire de la littérature comparée, ce n'est pas « simple » qui nous vient à l'esprit. On nous pardonnera de ne pas présenter ici l'historiographie complète de la littérature comparée mondiale, un sujet intéressant pour une (ou plusieurs) thèse à part entière. Il ne nous semble pas pourtant inutile de signaler les problèmes majeurs de cette discipline si souvent contestée tant hier qu'aujourd'hui. Notre projet consiste à dégager les méthodes avec lesquelles nous pouvons approcher l'érotisme au carrefour des cultures différentes.

Étant donné qu'on recense 193 pays (plus de 180 littératures nationales), entre 3000 et 7000 langues parlées dans le monde et que 1% de toutes les langues servent à la communication de 99% de la population globale¹, la littérature comparée comme d'autres sciences humaines et sociales au XXI^e siècle doit faire face à deux problèmes de base : union et diversité. À en croire à l'hypothèse de Sapir-Whorf, personne ne s'étonnera des divergences qui existent pour trouver une définition unique de la littérature comparée, qui soit valable globalement.

¹ *Le Parisien*, le 19 avril 2012, <http://www.leparisien.fr/sciences/combien-de-langues-sont-parlees-dans-le-monde-19-04-2012-1961894.php>.

Dès le premier usage du terme « littérature comparée » au XIX^e siècle, les polémiques ont commencé. On s'interrogeait sur les variantes linguistiques du nom de la discipline, sur la légitimité de l'autonomisation d'une telle discipline (une discipline ou une approche dans l'histoire littéraire ?), sur l'objet de ses études (quelles aires linguistiques, combien ?), sur les stratégies à adopter (rapports, influences, ressemblances, différences, diachronie/synchronie), sur les catégories d'objet étudiés (quelle littérature, quel genre, quel thème), sur l'ouverture à d'autres catégories d'art (musique, théâtre, cinéma, peinture) et à d'autres disciplines des sciences humaines (anthropologie), sur le statut du comparatiste (polyglotte) et sur ses outils. Nous essayerons de présenter sommairement les premiers 150 ans de la littérature comparée surtout dans la perspective française et polonaise. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous reprenons les faits historiques les plus importants et quelques définitions partielles créées au fil des années. Cette première littérature comparée, ici présentée, servait surtout à élargir la connaissance de la littérature des autres pays et à la transmettre dans l'enseignement.

Premier problème : le nom

Sainte-Beuve disait en 1868 que « la branche d'études qui est comprise sous le nom de littérature comparée ne date en France que du commencement de ce siècle »². Aussi a-t-on nommé la nouvelle pratique d'étude. Disons que celle-ci n'avait pas la meilleure réputation, traitée de « plus futile et plus vain des exercices » ou bien de « trop ingénieux divertissement qui consiste à instituer des parallèles entre des œuvres ou des hommes vaguement analogues et à les rapprocher ainsi, grâce à quelques apparences de similarité »³. Très vite, on s'est rendu compte par exemple, par rapport à la confrontation de Marcel Proust et Jean-Paul Richter, qu'« aucune clarté explicative ne résulte d'une comparaison qui s'arrêterait à ce regard simultané jeté sur deux objets, à ce rappel, conditionné par le jeu des souvenirs et des impressions, de similitudes qui peuvent très bien n'être que des points *erratiques* mis fugitivement en contact par une simple

² *Revue de Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1868.

³ Les citations, les exemples et la présentation générale s'inspirent de l'article récapitulatif de Fernand Baldensperger « Littérature comparée : le mot et la chose » dans *Revue de littérature comparée*, dir. Fernand Baldensperger et Paul Hazard, 1^e année, 1921, p. 5-29.

fantaisie de l'esprit »⁴. Cependant, il n'en pas moins vrai que notre mémoire utilise la comparaison ; elle ne s'arrête pas à l'exercice du regard simultané sur deux choses et en tire toujours des conclusions pour améliorer la connaissance. On pourrait remonter les siècles et trouver de nombreuses applications de ce processus d'apprentissage (des langues étrangères par exemple) et d'invention. Il a fallu pourtant un dynamisme politique et social ainsi qu'un développement majeur des sciences au XIX^e siècle pour reconnaître l'importance de ce comparatisme comme fondement des disciplines autonomes⁵.

La littérature comparée (du latin *cum* (avec) et *par* (pair)), a pris son nom d'autres disciplines antérieures, basées sur la méthode comparative : « anatomie comparée », « grammaire comparée », « législation comparée »⁶. L'adjectif « comparé » semble être moins précis que « comparatif » (le dictionnaire Littré a proposé la formule « littérature comparative »⁷) utilisé dans d'autres langues étrangères : anglais *comparative literature*, polonais *literatura porównawcza*⁹ (littérature comparative), *literaturoznawstwo porównawcze* (science de littérature comparative)¹⁰, *komparatystyka* (comparatisme). Effectivement les appellations anglaise et polonaise mettent en évidence l'emploi actif de la méthode comparative. Par contre, l'adjectif français porte un aspect perfectif du verbe « comparer », comme si la comparaison était déjà effectuée. Cette ambiguïté est perceptible dans la traduction : ce serait une littérature « déjà comparée » *compared literature*, *literatura porównana*. La pratique a néanmoins pris l'avantage. Si le nom de la discipline est resté tel quel, ses dérivés préfèrent

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ On peut évoquer le droit comparé, l'anatomie comparée, la biologie comparée, la politique comparée, la religion comparée, la mythologie comparée.

⁶ Cf. Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, Paris, PUF, 2009, p. 3.

⁷ D'après Claude Pichois et André-M. Rousseau, *La Littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 12.

⁸ Quant à la sémantique historique du terme anglais, voir René Wellek, « The Name and the nature of comparative literature », *Discriminations : Further Concepts of Criticism*, New Haven/London, Yale University Press, 1970, p. 37-54.

⁹ Cf. Halina Janaszek-Ivanicková, « Polska komparatystyka literacka jej dzieje i dzień dzisiejszy », *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa, PWN, 1989, p. 237-267.

¹⁰ Semblable à l'allemand *Vergleichende Literaturwissenschaft* (science comparative de la littérature) et au russe *literaturovedenie*. Il ne s'agit pas d'une « littérature = ensemble d'œuvres littéraires » mais d'une science/un savoir ayant pour l'objet les œuvres littéraires. C'est bien le même sens de « la littérature » dans l'appellation française « littérature comparée ». Le même problème se posait en anglais où le terme « littérature » signifie l'ensemble de la production littéraire. C'est pourquoi, au début les premières appellations ajoutaient le mot *study* et ainsi formaient la *comparative study of literature*. Cf. Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, *op. cit.*, p. 4-7.

l'adjectif « comparatif » ; ainsi, parle-t-on souvent d'une méthode comparative (et non comparée), d'une étude comparative, d'une analyse comparative. Le terme « littérature comparative » ne semble pas encore s'imposer. Par contre, le mot plus général de « comparatisme » (et « comparatiste ») s'emploie à présent de plus en plus au XXI^e siècle¹¹.

En ce qui concerne la langue française et l'étude des textes littéraires, il serait possible de voir l'origine de cette approche dans une activité appelée jadis « collation¹² », du latin *collatio* qui signifie réunion, assemblage. À partir du XII^e siècle, il s'agissait du nom que l'on avait probablement donné à la conférence des moines sur lecture d'une œuvre de Jean Cassien *Collationes Patrum*. C'était une habitude avant le repas de soir. « *Collatio* » était également le participe passé du verbe du latin classique *conferre*, qui signifie échanger des propos, s'entretenir avec quelqu'un, d'où le verbe français « conférer » utilisé fréquemment dans les notes de bas de pages, dans sa forme abrégée « Cf. », pour faire référence à un ouvrage qui traite du même sujet (par extension, à partir du XIII^e siècle, le terme « collation » prend un sens gastronomique qui renvoie au repas léger du soir en remplacement du souper ou du dîner¹³). En même temps, le sens de collation se rapproche de l'activité de comparaison de textes. Ce sens sera repris au XIX^e siècle, on collationnait des épreuves avec le manuscrit pour en vérifier la conformité ou la concordance des formes. Le même nom a été utilisé dans le sens d'« action de comparer entre eux des manuscrits, des textes, des documents » et plus tard dans le langage d'imprimerie pour désigner l'action de « vérifier l'ordre des feuillets, des cahiers, la correspondance des planches et des gravures, lors de la confection d'un livre »¹⁴. On disait à l'époque « le texte collationné sur les

¹¹ Pierre Brunel parlera du « comparatisme qui était pratiquement ignoré du XIX^e siècle et encore du premier XX^e siècle. Il a fallu, en effet, attendre René Étiemble (1909-2002) pour voir naître et s'épanouir le comparatisme [...] Le XIX^e siècle, en guise de « littérature comparée », n'avait guère connu que l'enseignement dit de « littérature étrangère ». Pierre Brunel, « La Littérature comparée » dans *La Traversée des thèses : bilan de la recherche en littérature française du XX^e siècle*, dir. Didier Alexandre, Michel Collot, Jeanyves Guérin, Michel Murat, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 144-145. Cf. *Comparer l'étranger : enjeux du comparatisme en littérature*, dir. Émilienne Baneth-Nouailhetas et Claire Joubert, Rennes, PUF, 2006.

¹² <http://www.cnrtl.fr/definition/collation> ; Dans un autre sens, « collation » signifiait également l'action de conférer un droit ou un pouvoir à quelqu'un.

¹³ Ce sens est gardé par exemple dans la langue polonaise où *kolacja* signifie « dîner ».

¹⁴ <http://www.cnrtl.fr/definition/collationner>, « collationner » comme verbe transitif contrairement au verbe « confronter » ne peut s'utiliser qu'avec des choses. Il existe également dans le contexte juridique et signifie « vérification de la copie comparée avec l'original avant qu'elle soit vidimée ».

éditions précédentes et sur les manuscrits ». Aujourd'hui le verbe n'est plus usité et a été remplacé dans ce sens par « baser », « recueillir » ou « rassembler ». Le rapprochement de cette activité de collation et l'exercice d'étude comparative peut suggérer l'origine de la première étape de l'histoire de la littérature comparée. L'approche comparatiste de cette première étape ressemblait beaucoup au collationnement d'un texte X avec un texte Y. En France, la littérature comparée est devenue à présent une branche indépendante des sciences humaines et sociales (section 10). Son statut n'était pas pourtant toujours le même au cours des années.

Deuxième problème : le but. Pourquoi comparer les littératures nationales et « étrangères »

Comparer en français comme dans beaucoup d'autres langues est un verbe transitif. L'action de comparaison doit apporter des conclusions, que l'on appelle : *tertium comparationis*. Pour la première littérature comparée, c'était surtout une loi générale pour toute une littérature : « la littérature vraiment générale »¹⁵.

Nietzsche disait du XIX^e siècle que c'était *das Zeitalter der Vergleichung*, l'époque de la comparaison. Il serait un truisme de répéter le reproche sur lequel plusieurs comparatistes se sont mis d'accord, à savoir qu'en général les études comparatives du XIX^e siècle étaient ou trop nationales ou trop européocentristes. Le début de la littérature comparée, c'est le début de l'époque contemporaine dans l'histoire et la création des premiers états nationaux. Les comparaisons ont contribué à la création des littératures nationales (dans le sens restreint de l'ensemble des œuvres littéraires): française, allemande, espagnole, classique (grecque ou latine), etc. Mais si on retourne ce reproche, on pourrait s'interroger pour savoir s'il y avait la nécessité d'une future littérature comparée sans langues nationales, sans littératures nationales. Pour une meilleure compréhension de la culture, il faut connaître sa langue et sa littérature. C'est dans ce sens que la littérature comparée au XIX^e siècle essayait, un peu à tort et à travers, de comprendre l'étranger et, surtout, de trouver les sources de la littérature. Pour l'enseignement des littératures étrangères, on avait besoin des analogies et des exemples. De même, quand on voyage à l'étranger, on donne souvent le nom des lieux qu'on connaît à ceux que l'on voit pour la première fois. Ainsi, par exemple,

¹⁵ Cette approche préparait l'arrivée du structuralisme, de la sémiologie et de tout ce qui, ensuite, a créé la théorie littéraire.

un voyageur italien en Russie pourrait-il parler de St. Pétersbourg comme de la Venise du Nord. Ainsi, Venise devient-elle un modèle de ville, qui sert à expliquer d'autres variantes nationales de même type. Cela devient une sorte de catachrèse. Certes, ce type de raisonnement risque toujours d'être discriminatoire. La comparaison met en valeur le modèle. Un voyageur russe en Italie pourrait à son tour appeler Venise la St. Pétersbourg du Sud. Les comparaisons de ce type font des synthèses parfois trop superficielles, basées, faute de mieux, sur le critère chronologique (la date de fondation de la ville). On crée des métaphores lexicalisées pour être compris plus vite, pour remplir le vide. Pour présenter le poète polonais Jan Kochanowski, on aurait pu dire que c'était un Ronsard polonais. Mais cette comparaison fonctionne seulement dans l'espace français et n'aurait pas eu un grand succès auprès d'un public japonais, par exemple. C'était donc plutôt la question de savoir à qui s'adressait la comparaison qui intéressait les premiers comparatistes. Elle s'adressait surtout au public local.

Le but de l'étude de cette première étape de cent cinquante ans reflète assez bien les principes politiques majeurs du XIX^e siècle : le nationalisme, le colonialisme, l'impérialisme mais aussi le chauvinisme et la xénophobie. Dans l'Europe occidentale, le choix d'objet allait vers l'espace étranger le plus proche, dans le sens historique ou géographique. D'un côté, on a commencé à comparer la production littéraire avec le patrimoine de l'Antiquité gréco-romaine ou celui du Moyen Âge et d'un autre côté, grâce aux traductions ou à la connaissance de langues étrangères, les ouvrages abordaient les productions littéraires voisines : française, italienne, espagnole, allemande et anglaise. Ainsi, une littérature pouvait montrer son prestige et les comparatistes, leur érudition. La méthodologie régnante (si l'on peut l'appeler méthodologie) se résumait à la comparaison de ces littératures et à la critique historique. Le principe de la relativité de l'art aboutissait à des formulations peu novatrices selon lesquelles la littérature était l'expression de la société. La littérature comparée stimulait donc, en quelque sorte, l'élan du romantisme¹⁶. Quant aux époques littéraires précédentes, elles étaient plutôt juxtaposées et les littératures nationales gardaient un certain ordre historique conforme à des idées préconçues, ce qui constituait leur défaut principal. Ainsi la littérature comparée présentait-elle des inventaires nationaux où

¹⁶ C'est le siècle du printemps des peuples. D'un autre côté, Goethe parlera de littérature mondiale.

chaque nation revendiquait sa supériorité par rapport à l'autre¹⁷. Dans ce temps, on rédigeait les premiers manuels de l'histoire littéraires des pays étrangers. En France, même si les premières apparitions du terme de comparaison dans la matière des études littéraires datent du milieu du XVIII^e siècle, c'est à l'époque du Premier Empire que l'on voit paraître les premiers ouvrages « comparatifs » :

1802, *La Mythologie comparée avec l'histoire*¹⁸ tome I et II, de L'Abbé de Tressan, éditée par J.E.G. Dufour (le livre fut adopté en 1822 pour servir à l'enseignement dans les collèges et les écoles secondaires). Dans l'avant-propos, on lit : « Il est généralement reconnu que l'on ne peut voyager utilement, apprécier les chefs-d'œuvre des arts, et lire avec fruit les ouvrages des poètes et des auteurs anciens, sans avoir des notions suffisantes et générales sur la mythologie ». Le livre destiné à la « nation grande et éclairée » est une recompilation d'un travail antérieur de l'Abbé Banier *La Mythologie et les fables expliquées par l'histoire* du 1738.

1806, *Érotique comparée* (le titre donné postérieurement à « Sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et les allemands traitent l'amour ») de Charles de Villers semble être la première tentative de l'étude comparée (critiquée pour sa hardiesse et sa gaucherie) du thème de l'amour dans la poésie française et allemande. L'œuvre a été connue également en Pologne, peut-être en traduction allemande¹⁹. C'est ici que l'on voit l'application du postulat disant que la société se reflète dans sa littérature. Dans son essai, l'auteur propose un jugement de valeur en montrant la supériorité de la poésie allemande. Comme l'exemple le plus indigne de la littérature française, il cite l'œuvre de marquis de Sade.

1816, *Cours de la littérature comparée* de François Noël et Laplace (*Leçons françaises, latines, anglaises, italiennes*) où le titre est plutôt un hasard.

Ces trois ouvrages montrent la recherche d'une justification pour la comparaison : la mythologie, l'érotique ou bien une volonté de juxtaposition de littératures des pays voisins.

¹⁷ Claude Pichois et André-M. Rousseau, *La Littérature comparée, op. cit.*, p. 12-21.

¹⁸ Abbé de Tressan, *La Mythologie comparée avec l'histoire*, Paris, Dufour et Docagne, 1822.

¹⁹ Karol Szymanowski, dans son roman scandalisant *Efebos* (1919), introduit Charles de Villers comme un des personnages principaux pour parler de l'érotisme et de l'art et de l'éloge de l'homosexualité.

L'intérêt pour la littérature d'autres pays pousse les autorités universitaires à créer des chaires pour ce nouveau type d'enseignement. La Pologne a été en quelque sorte pionnière dans cette discipline. Après la création du premier Ministère de l'Éducation en Europe en 1773, l'intérêt pour la littérature est au premier rang²⁰. En 1818, la chaire de la littérature comparée à l'Université Royale de Varsovie est ouverte par Ludwik Osiński²¹. Il faut mentionner également l'apport de la linguistique comparée qui a mené à l'hypothèse d'une langue préhistorique commune à la plupart des langues européennes. Grâce à la méthode comparative, les linguistes ont fourni les bases pour la découverte du proto-indo-européen dans les années 1830²². Cette langue commune donne la base pour l'étude historique des langues européennes et l'étude de leur évolution. Jusqu'à présent, l'on n'a pas remis en cause cette hypothèse, pourtant sans aucune preuve écrite. Cette découverte a facilité l'enseignement des langues étrangères en Europe. La création des grammaires comparées et des grammaires contrastives a permis de mettre en relief les causes des principaux problèmes de compréhension. La racine commune d'un grand nombre de langues nationales a augmenté la réflexion sur l'existence d'une catégorie littéraire commune à une région, à toute l'Europe, ou même, à toute la planète.

Dans la suite des études comparatives, on a commencé à contextualiser les œuvres comparées pour montrer des convergences. À la Sorbonne, Abel-François Villemain donne son cours sur la littérature du XVIII^e siècle, où il utilise fréquemment les études comparées des littératures en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre. En France, l'intérêt pour les littératures étrangères va de pair avec la création des chaires de littératures non-françaises. En 1840, le poète

²⁰ Cf. *History of literary cultures of East-Central Europe: junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, dir. Marcel Cornis-Pope et John Neubauer, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2007 vol. III.

²¹ Ludwik Osiński (1775-1838), critique, historien, traducteur (Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Schiller), poète, dramaturge, était une personnalité importante dans la vie culturelle du royaume polonais. Directeur de Théâtre National à Varsovie (1814-1830) et professeur de la littérature polonaise à l'Université Royale de Varsovie, dans les années 1818-1830, il occupa la chaire de la littérature comparée. Ses cours inspirés par l'ouvrage de Jean François La Harpe *Lycée ou Cours de la littérature ancienne et moderne* de 1786 avaient remporté un grand succès. L'Université a été fermée à cause de la Révolution de 1831, la chaire n'a été réactivée qu'en 1857 à la nouvelle ouverture de l'Université, devenue impériale. On a dû attendre 150 ans pour que dans la III^e République Polonaise, en 2007, l'Université de Varsovie rouvre le département de la littérature comparée et continue sa longue tradition.

²² Il faut surtout mentionner des travaux comparatifs de Jacob Grimm et Franz Bopp.

romantique polonais, Adam Mickiewicz²³ prend-il la chaire de langue et littérature slaves au Collège de France. Adam Mickiewicz s'intéressait surtout à l'analyse de l'esprit commun aux peuples slaves, tout en notant leur diversité. De plus, il cherchait à revendiquer, non la place de la culture occidentale dans la littérature slave, mais l'importance de la littérature slave dans la compréhension de la culture et de la littérature occidentale. L'opposition à la littérature occidentale mais également la compréhension de son apport culturel pour la littérature polonaise était également un centre d'intérêt de Witold Gombrowicz. Cette idée d'opposer un certain panslavisme à la culture occidentale montre encore une fois la prévalence du but sur l'objet ou la méthode.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, on crée les premières chaires de littérature comparée des Universités²⁴ suisse, italienne et française. Avec la création d'études universitaires particulières, le 15 janvier 1877, Hugo Meltzl de Lomnitz publie la première revue comparatiste : *Journal de littérature comparée*, éditée en plusieurs langues européennes.

La tendance générale de ces premières décades était, d'un côté l'analyse historique des littératures (elle comprend l'étude des relations entre les pays) et de l'autre, la recherche d'une catégorie englobante pour plusieurs littératures (étant donné la rupture avec la poétique traditionnelle).

La détermination des premiers champs d'étude

En 1886, Hutcheson Macaulay Posnett, professeur de littérature classique et anglaise à l'Université d'Auckland²⁵, publie son ouvrage : *Comparative literature*²⁶. Posnett crée une théorie de la littérature comparée selon laquelle la littérature comparée est fonction des rapports entre l'art et les variations sociales mondiales. Ainsi, l'accent est mis sur un facteur social et non ethnique ou géographique. Petit à petit, on commence à croire en une unité commune à toutes

²³ Adam Mickiewicz est le poète le plus connu de toute la littérature polonaise, créateur de l'épopée *Pan Tadeusz* (écrite à Paris) dont l'invocation est connue par tous les élèves. Figure phare et poète national, son œuvre et sa place dans la littérature polonaise peuvent être comparée à celles de Goethe en Allemagne.

²⁴ Genève 1865, Naples 1871 *la letteratura comparata*, (selon R. Wellek créée en 1861), Turin 1876, Breslau 1886, Lyon 1896. Pour les renseignements sur le développement de la littérature comparée en France, Cf. <http://www.vox-poetica.com/sflgc/historique.html>

²⁵ Cf. <http://www.complit.org/about.html>

²⁶ C'est la première fois que le terme *comparative literature* est utilisé dans le sens d'une discipline.

les littératures, qui dépasse les notions de nation, de territoire, de langue, d'histoire, de mœurs. Posnett ne se limite pas à l'Europe et voit dans la littérature du Mexique et de l'Inde un point de comparaison intéressant. Il propose une objectivité de l'étude et une perspective internationale. Le postulat de Posnett aura une vive répercussion parmi les comparatistes américains (R. Wellek) et polonais (l'ouvrage a été traduit en polonais en 1896²⁷). Cette approche sociologique et même psychologique, orientera les travaux comparatistes postérieurs et la création de champs d'études.

De cette façon, on a commencé une étude du genre pour présenter son évolution et les apports de chaque culture à son développement (par exemple, la tragédie, le roman historique, le roman picaresque). Mais plus encore, c'était une méthode évolutive proche du « darwinisme littéraire ». Dès lors, la littérature comparée s'est concentrée sur deux activités principales. La première était l'étude des thèmes (pour confirmer leur persévérance) surtout dans le folklore et la mythologie. Cette variété de la littérature comparée se basait sur les découvertes de la mythographie, sur l'anthropologie et sur l'indianisme, pour montrer comment les thèmes se réitéraient (le courant est propagé par Gaston Paris). La seconde se consacrait à l'étude des « évolutions du goût, de l'expression, des genres et des sentiments », dans les mouvements principaux de la littérature. De cette façon, les littératures nationales étaient subordonnées à une histoire générale de la littérature de l'Europe. Brunetière appelait cette méthode « l'historiographie de la littérature européenne ». La nouvelle vague de recherche portait sur la genèse des textes (polygenèse) de Joseph Bédier. La littérature comparée s'est intéressée aux textes médiévaux. Les limites de la littérature comparée, basée sur l'étude des genres, thèmes et courants, proviennent du fait qu'elles ne concernent que les œuvres majeures.

Gustave Lanson²⁸ proposait d'étudier l'évolution, non seulement des genres, mais également des points de vue, des publics, de l'objet et du sujet. L'étude de la presse, des témoignages secondaires donnent une impression de rétrospective. Cette nouvelle méthode permettait de comprendre la réalité d'une

²⁷ Hutcheson Macaulay Posnett, *Literatura porównawcza*, trad. Zofia Daszyńska, Warszawa, 1896.

²⁸ Son ouvrage fondamental est *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1894.

époque donnée et de ne pas se baser sur les ouvrages célèbres qui étaient les seuls à passer dans l'histoire littéraire. La remise en cause du canon incitait les comparatistes à chercher les circonstances de création et le « devenir » des œuvres littéraires. La littérature comparée devenait une étude historique.

Ainsi, la littérature comparée a déterminé ses premiers champs d'étude : genre, thème, courant, contexte, genèse et aire linguistique (cinq pays européens). La littérature comparée raisonnait en diachronie et c'est pourquoi elle copiait ses méthodes sur l'histoire littéraire (en témoignent les premières appellations de la discipline « histoire comparée de la littérature »). L'approche évolutionniste (ou darwiniste) tendait à nouer des relations entre les éléments étudiés et à expliquer leur évolution selon la sélection naturelle. Elle supposait également une hiérarchie entre les éléments. C'était plutôt une généalogie de la littérature. L'on était plus intéressé par le fait de trouver des aïeuls nobles. Cette dernière préoccupation était proche de celle d'André Pieyre de Mandiargues qui, dans sa conception de la culture et de la littérature françaises, voyait un héritage surtout latin et cherchait à éviter les liens avec la culture grecque. Quant à Witold Gombrowicz, il soulignait avec amertume la grandeur des textes de la littérature polonaise ou russe, qui n'étaient pas connus des cultures occidentales.

Paradoxalement, la création de littératures nationales a augmenté la conscience de l'existence de la langue étrangère et d'une production culturelle différente. Un comparatiste devait être surtout un polyglotte, car sans connaissance d'une langue étrangère (au moins), l'on ne pouvait pas travailler avec la comparaison. Vers la fin du siècle, l'on voit de premières définitions de la discipline. Ainsi, Joseph Texte propose :

Si les littératures peuvent se comparer, dans une certaine mesure, aux espèces animales par la nature de leur évolution, il faut donc les étudier par une méthode appropriée, assez délicate et assez pénétrante pour expliquer la complexité des faits auxquels on l'applique. Et cette méthode ne peut être, comme toute méthode vraiment scientifique, que la méthode comparative, celle-là même qui constitue le lien commun entre les sciences aussi éloignées que l'anatomie et la grammaire, la zoologie et la linguistique, la paléontologie et la science des religions²⁹.

²⁹ Joseph Texte, *Études de Littérature Européenne*, Paris, Armand Colin, 1898, p. 17-18

Plus qu'une définition, c'est une comparaison inspirée des études sur la nature. Texte cherchait à donner une base scientifique aux études littéraires. Les postulats sont presque identiques avec ceux de l'anatomie comparée de Georges Cuvier. On peut saisir la veine évolutionniste et historique qui résume bien l'approche générale du XIX^e siècle. Texte propose un profil de comparatiste comme étant polyglotte et connaisseur des littératures étrangères. La littérature comparée, sous cette forme, accumule les études de l'histoire comparée des littératures européennes. Mandiargues et Gombrowicz étaient des écrivains dont les connaissances linguistiques³⁰ étrangères correspondaient au profil de comparatiste de l'époque.

XX^e siècle : expansion internationale et bipolarisation

En Europe, la littérature comparée devient surtout un excellent moyen pour enseigner la littérature de pays déterminés. Il ne faut pourtant pas oublier que la discipline ne vivait pas dans l'isolement et comme d'autres sciences, qu'elle a subi les répercussions de la rupture antipositiviste du début du siècle.

En même temps, on témoigne d'une internationalisation de beaucoup de disciplines de vie, surtout celle de la communication. Ainsi, par exemple, la poste et l'Union générale de postes, créée en 1874, devient la première organisation existante au niveau international. De même, le rétablissement des Jeux Olympiques en 1896, la continuation des Expositions Internationales, l'invention de médias de masse (radio, cinéma) ont contribué à l'augmentation du niveau et de la vitesse des échanges à l'échelle mondiale. Le flux d'idéologies a également changé la politique internationale (notamment les révolutions en Chine et en Russie). La migration internationale (surtout européenne vers les anciennes colonies : Amériques du Nord et du Sud) est à l'origine de la création des sociétés multiculturelles. Malheureusement, une autre tendance se développait en même temps : la lutte pour le pouvoir international. Elle a abouti aux deux guerres mondiales. Dans ces circonstances, la littérature comparée ne pouvait pas rester la même : les frontières nationales, l'esprit du siècle étaient devenus des notions insuffisantes. L'internationalisation était contrastée par des créations de pôles de recherches. L'ouverture mondiale avait également une autre conséquence directe :

³⁰ Mandiargues parlait l'italien, l'espagnol, l'anglais et l'allemand tandis que Gombrowicz connaissait très bien l'espagnol, le français et l'allemand.

les traductions littéraires se sont multipliées, surtout après la création du prix Nobel de littérature. De cette période viennent les premières anthologies de littérature érotique, des traductions (surtout de l'italien) et des dictionnaires érotiques. Après la découverte de la littérature hindoue, on traduit le *Kamasoutra* en français pour la première fois.

Au tournant du XX^e siècle, la littérature comparée s'institutionnalise de plus en plus. En 1897 et ensuite en 1904, Louis-Paul Betz³¹, propose une première bibliographie des études comparatives en plusieurs langues étrangères. De même, en 1904, Frédéric Loliée publie un bilan³² des études comparatives qui est traduit en anglais deux ans plus tard. Vers la fin du XIX^e siècle, la langue anglaise commence à s'imposer comme la nouvelle langue internationale, au détriment du français. La littérature comparée prend pour la première fois une dimension mondiale³³, au-delà du « grand cinq » (France, Italie, Allemagne, Angleterre, Espagne). Au début du XX^e siècle, les notions officielles de l'enseignement en France étaient : « Littératures modernes comparées » et « Littérature comparée » ; en 1910, à Paris, la Sorbonne ouvre l'Institut de littératures modernes comparées qui :

joue un rôle de référence dans l'organisation de ce certificat (on note la formulation plurielle et la présence de l'adjectif modernes : les œuvres antérieures à la Renaissance sont exclues), qui se décline suivant trois options : littérature française et littératures du Nord, littérature française et littératures du Midi, littérature française et littérature russe ; pour chaque option on compte douze auteurs et trois questions générales, les étudiants devant pratiquer deux langues vivantes³⁴.

Cet événement est suivi par deux autres faits historiques importants dans l'histoire des études comparatistes en France. En 1921, Fernand Baldensperger (disciple de Joseph Texte et Louis-Paul Betz) et Paul Hazard fondent la *Revue de littérature comparée*³⁵ où ils présentent l'état de la discipline. La publication trimestrielle essaye de rendre la discipline plus visible dans le monde académique. En 1931,

³¹ Louis-Paul Betz, *La Littérature Comparée : essai bibliographique*, Strasbourg, Trübner, 1904.

³² Frédéric Loliée, *L'Évolution historique des littératures, histoire des littératures comparées, des origines au XX^e siècle*, Paris, 1904.

³³ Premières chaires de littérature comparée aux Etats-Unis (Columbia) 1899 ; Harvard (1904), Dartmouth College (1908), et en France, Paris (Sorbonne) 1910, « littératures modernes comparées ».

³⁴ Cf. Le parcours historique http://www.vox-poetica.com/sflgc/historique.html#_ftnref5.

³⁵ La revue existe encore aujourd'hui, avec Paul Brunel comme chef de la rédaction.

Paul Van Tieghem crée un premier manuel français de littérature comparée. Il propose une idée restreinte de la littérature comparée qui s'occuperait de l'étude des littératures et des relations entre elles. C'est donc une histoire des relations littéraires internationales. La littérature comparée est considérée comme un outil dans l'histoire littéraire. Le modèle le plus fréquent de comparaison est binaire (par exemple, littérature française et espagnole ou Byron et Pouchkine). En 1927, l'on publie de nouveau le travail comparatiste de Charles de Villers sous le titre : *L'Érotique Comparée*. Les études de ce type font partie d'un champ plus grand que la littérature générale. Ni les idées de Van Tieghem, ni celles de Brunetière ne seront acceptés par les comparatistes polonais (le livre de Van Tieghem n'a jamais été traduit en polonais). En même temps, on crée de nouvelles chaires de littérature comparée en France et aux États-Unis³⁶.

En 1926, Oscar James Campbell publie *What is Comparative Literature ?*³⁷ et ainsi essaye de remettre en cause la discipline. Il revendique une approche moins européocentriste et moins historique. De même, en Pologne, le plus grand traducteur de littérature française, Tadeusz Boy-Zelenski, appelle ironiquement les études comparatistes de l'époque *wphywologia* (influence-ologie) pour remettre en question l'élan des ouvrages de ce type.

Dans les années vingt, la littérature comparée arrive à une série de paradoxes. Ces premières années ont contribué à la création de littératures nationales et à la relativisation de l'art. Cette création artificielle a été ensuite remise en cause et est devenue, de nouveau, l'objet d'études comparatistes. Ainsi, la littérature comparée semble être une discipline autonome (ou bien autosuffisante) au sens où elle se crée des problèmes qu'elle veut résoudre ensuite. Cependant, ces problèmes se discuteront désormais sur le forum international. L'on pourrait chercher l'origine des problèmes de cette première littérature comparée dans l'inspiration des chercheurs envers les sciences de la nature. Le XIX^e siècle était la période de l'essor de l'histoire naturelle, de la taxinomie (l'arbre phylogénétique de Darwin), mais également de la sexologie. Rappelons à ce propos, les postulats d'Hippolyte Taine selon lesquels il faut

³⁶ Strasbourg, (1919), Collège de France (1925), Lille, (1930), North Carolina (1923), Carolina (1925), Wisconsin (1927).

³⁷ Cambridge, Harvard University Press, 1926.

prendre en considération la race, le milieu et le moment de création d'une littérature. L'exactitude de cette approche inspirait les comparaisons, tout en oubliant que l'œuvre littéraire est surtout une œuvre de fiction³⁸.

L'on cherchait l'influence d'une littérature sur l'autre, sans se demander si la cause était vraiment importante et scientifiquement probable. Certes, il y a des textes qui n'auraient pas pu être créés sans l'existence de textes précédents. Par contre, il est difficile de montrer qu'un texte a « causé » l'autre, même si l'on peut lire des parallèles et des similitudes. La littérature comparée tend vers l'herméneutique internationale, la rencontre des perspectives. Il faut dépasser les limites de la littérature, aller vers l'existence (au sens étymologique).

Après la Seconde Guerre mondiale, l'ère des congrès et des réunions internationales des comparatistes est commencée. C'est le temps de la perte des dernières colonies³⁹ et de la division du monde par le rideau de fer. Mais c'est également le temps des premiers essais, d'un nouvel ordre. Les réunions de spécialistes des littératures nationales et des comparatistes se tiennent à partir de 1948 et témoignent de la nécessité de création d'une organisation internationale regroupant les comparatistes. Le projet est mis en œuvre à Venise en 1955⁴⁰, moment où l'Association Internationale de Littérature Comparée⁴¹ est créée. En 1955, René Étiemble prend la chaire de littérature comparée à la Sorbonne. René Wellek et Austin Warren ont posé le fondement d'un débat nouveau : Wellek était contre le déterminisme. Il ne s'agissait pas d'une attaque contre l'école française mais de la remise en question de la fonctionnalité du principe de causalité. Wellek proposait d'intégrer l'histoire littéraire, le criticisme et la théorie littéraire pour créer une nouvelle⁴² littérature comparée.

³⁸ Une étude du rapport singulier entre l'essor des sciences naturelles et la constitution de la première littérature comparée au XIX^e siècle a été proposée par Tomasz Bilczewski. Cf. Tomasz Bilczewski, « Theatrum anatomicum – komparatystyka i ciało » in *Komparatystyka dzisiaj : problemy teoretyczne*, vol. I, dir. Ewa Szczęśna et Edward Kasperski, Kraków, Universitas, 2010.

³⁹ Guerre d'Algérie 1954-1962.

⁴⁰ Parallèlement, on voit apparaître des associations nationales de littérature comparée : japonaise et hollandaise, (1948), française (1954), sud-coréenne (1959), américaine (1960), algérienne (1964), allemande et roumaine (1968). Après 1945 et jusqu'à la mort de Staline, les recherches comparatistes étaient interdites dans les pays satellites de l'Union Soviétique, y compris en Pologne, avec Kleiner, Folkierski, Borowy, Brahmer.

⁴¹ La première langue officielle de l'Association est l'anglais, la seconde le français. Cf. <http://www.ailec-icla.org/site/>.

⁴² L'adjectif « nouveau » que nous employons ici est dans l'esprit de la remise en cause des catégories du cinéma et du roman dans les années cinquante (Nouvelle vague, Nouveau roman).

L'une des dates les plus importantes dans l'histoire de la littérature comparée est 1958 : c'est l'année du deuxième congrès international de littérature comparée, à Chapel Hill aux États-Unis. Le débat sur le *statu quo* de la discipline a été relancé. René Wellek n'était pas d'accord avec le développement de l'approche historique des études comparatistes, menées majoritairement en France. La crise qu'il se proposait de décrire ne concernait donc pas la totalité du comparatisme littéraire, mais seulement les pratiques qui lui paraissent peu fécondes. À ce titre, Wellek s'opposait au programme de Paul Van Tieghem et à sa méthode positiviste qui tendait à montrer les influences sur la littérature française. Contre ce qu'il appelait la « comptabilité culturelle », il proposait une étude ouverte, multidisciplinaire, internationale, avec un accent plus fort sur le criticisme littéraire. Les propositions de Wellek ont trouvé une approbation parmi les comparatistes américains et ont été adoptées dans les décades suivantes par les congrès de l'ACLA. Parmi les postulats de ce congrès qui méritent d'être évoqués on peut noter :

1. L'ouverture du champ d'études comparatiste en dehors de cinq littératures européennes,
2. L'incorporation de la littérature anglo-américaine et les littératures d'autres pays européens,
3. L'introduction des pays slaves,
4. Les méthodes de recherche comparatiste,
5. L'étude du flux des thèmes et des genres.

Les réponses aux problèmes

Les postulats du congrès de Chapel Hill en 1958 ont changé, pour la première fois, l'objet d'étude en littérature comparée. Il s'agissait d'un élargissement de l'aire linguistique, en dehors de l'Europe Occidentale. Cependant, ce changement ne dépassait pas les limites des États-Unis à l'Ouest et les pays slaves à l'Est. Il restait encore beaucoup de continents avec de riches littératures. Le deuxième point était un débat lancé sur la méthodologie. Jusqu'alors la discipline s'était établie à l'Université, on avait créé des revues, des bibliographies, mais il était difficile d'y lire une méthodologie. Plus qu'une proposition, Wellek lançait une mise en garde : la littérature comparée ne pouvait pas se développer si elle restait une étude seulement historique. De plus, une vraie littérature générale ne pouvait pas se limiter à quelques pays d'Europe.

Les comparatistes français ont cherché des réponses pour résoudre cette crise. Pierre Brunel l'appelle, à l'instar de Paul Hazard, une crise de la conscience comparatiste. En filant la métaphore pathologique proposée par Brunel, il n'est pas sans raison d'évoquer une certaine schizophrénie comparative. Selon le comparatiste français, le colloque de Chapel Hill a vu s'opposer deux écoles majeures : le « comparatisme à l'américaine⁴³ » contre « la littérature comparée à la française [...] replié[e] dans l'histoire littéraire, l'étude des influences ou de la réception »⁴⁴. Brunel postule que c'était René Étiemble qui avait trouvé un juste milieu dans le « nouvel humanisme », en ignorant ces deux positions extrêmes : les généralités sur la littérature et « un lansonisme outrancier ». Quelles étaient les réponses à cette crise garantissant le juste milieu ?

Si l'on analyse la situation avec les concepts de la sémiologie, l'on serait tenté de dire qu'il y a eu surtout un changement de signifiant et un affaiblissement du signifié, sans que cela ne crée une grande révolution. D'après Brunel, « jugée trop mécanique, ou trop mécaniste, l'étude des influences a fait peau neuve : elle s'est muée en une étude de l'intertextualité » ; l'étude de réception a changé grâce aux nouvelles théories sur le texte dans les années 1970 (comme « l'horizon d'attente », concept de Hans Robert Jauss). Ainsi, les influences étaient désormais étudiées dans « un sens tout personnel des nuances, des fils délicats qui se tissent entre les auteurs et entre les œuvres »⁴⁵. Il s'opère donc un changement de terminologie mais également d'approche. Celle-ci devient plus textuelle, l'étude littéraire se concentre avant tout sur le texte. L'étude comparatiste change de rayon d'action. Au lieu de grandes synthèses, dont la magnificence abordait souvent plusieurs siècles de littératures de plus d'un pays, les comparatistes se penchent sur des corpus plus restreints. La théorie de l'intertextualité, issue de la mouvance du structuralisme (ou même du formalisme), a donné un outil plus concret pour l'analyse comparative des textes. De là, la critique a commencé à s'interroger sur le statut du texte littéraire, de l'auteur, de l'interprétation. Il était possible désormais de retourner la formule (source>texte) et de voir dans un texte littéraire la réinterprétation du passé mais également la possibilité d'une nouvelle

⁴³ Précisons qu'il s'agit surtout de la façon d'étudier dans les pays anglophones de l'Amérique du Nord.

⁴⁴ Cf. Pierre Brunel, « La Littérature comparée » dans *La Traversée des thèses : bilan de la recherche en littérature française du XX^e siècle*, op. cit., p. 142-150.

⁴⁵ *Ibidem*.

interprétation dans un texte à venir. Grâce à ce renouvellement, l'histoire littéraire reste au niveau formel et ne s'appuie pas uniquement sur les faits de l'histoire générale⁴⁶.

Le corpus d'une étude comparée ne peut plus continuer à puiser dans la formule saturée « X et Y ». Là encore, selon Brunel « il est arrivé que la formule soit subtilement variée, par Julien Hervier par exemple dans sa thèse *Deux individus contre l'Histoire : Drieu La Rochelle, Ernst Jünger* (1978). On note que le « et » fatal est soigneusement évité »⁴⁷. L'étude du genre et l'étude des thèmes ont poursuivi leur cours tout en restreignant l'objet. De cette façon, par exemple, au lieu d'étudier toute la mythologie, les travaux se concentrent sur un mythe littéraire précis (Psyché, les Parques, Iphigénie, Œdipe). Finalement, l'étude des courants littéraires suit le parcours d'un courant français à l'étranger (Surréalisme, Nouveau Roman) ou d'un courant étranger en France (roman latino-américain en France). Tout en citant Pierre Brunel, il est difficile d'avoir l'impression que la crise de 1958 a changé de fond en comble l'image de la littérature comparée en France. Il faut néanmoins remarquer une remise en cause intéressante, par rapport à la notion d'influence, grâce au concept d'intertextualité et des études de réception. Il faut ajouter que contrairement aux restrictions de l'école américaine, l'école française postule un élargissement encore plus grand aux littératures de l'Asie orientale, de l'Amérique Latine et de l'Afrique. Nous allons nous baser sur cette vision synthétique de Pierre Brunel pour la compléter dans la suite.

Avant de le faire, nous trouvons nécessaire de tracer au moins une esquisse du développement de la pratique universitaire française dans les années 1960 d'après les ouvrages de Simon Jeune et Jean Bessière, sur l'introduction du comparatisme binaire, ouvrages basés sur les notions de « littérature comparée » et « littérature générale ». Cette division est propre à l'école française de comparatisme littéraire⁴⁸.

⁴⁶ Cf. Sophie Rabeau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Elle sera réadaptée dans une certaine mesure par les comparatistes italiens et espagnols. Dans les deux pays, le nom de l'association nationale fait référence à la théorie littéraire.

L'invention de la littérature générale en France

En France, l'un des problèmes principaux de l'enseignement à l'Université était le manque de candidats avec la connaissance de plusieurs langues étrangères. Après la réforme de l'enseignement supérieur en 1966, on a commencé à enseigner l'histoire littéraire générale dans les nouvelles chaires de lettres modernes. Comment peut-on comprendre la littérature générale ?

En 1972, la « Société Française de Littérature Comparée » change de nom pour devenir la « Société Française de Littérature Générale et Comparée ». Cette appellation s'est maintenue jusqu'à présent (2014). La notion de « littérature générale » n'a pas toujours eu le même sens. Dans la première moitié du XX^e siècle, selon Paul Van Tieghem, c'était une histoire générale de la littérature. Pour la *Revue de la littérature comparée* en 1928, c'était des « œuvres importantes à connaître d'un point de vue humaniste ». En 1968, Simon Jeune nomme son essai d'orientation *Littérature générale et comparée*, et essaie d'expliquer cette approche binaire. L'on peut comprendre partiellement l'idée principale de cette nouvelle appellation comme étant une précaution prise contre le développement trop autonome de la discipline en question. Comme l'affirme Simon Jeune, tout en montrant la nécessité de la littérature comparée :

l'un des dangers qui guette l'enseignement comparatiste est précisément l'abandon des grands textes au profit de l'histoire et de l'érudition : celles-ci sont non seulement indispensables mais excellentes au niveau de la recherche. Mais durant les premières années d'études en faculté, quoi de plus formateur qu'un contact direct et prolongé avec les maîtres de la littérature universelle ? C'est ce qu'apporte le commentaire de textes. Il se trouve en outre que l'explication faite dans une perspective comparative ajoute comme une profondeur nouvelle aux œuvres littéraires. Comparer c'est mesurer, c'est définir, c'est comprendre les textes les uns par les autres⁴⁹.

Comme le souligne la dernière phrase de cette citation, le postulat du rapprochement de la littérature générale et la littérature comparée prévoit la création d'un canon de textes (une idée pas très éloignée des années 1930), à partir duquel l'on pourrait faire de la littérature comparée et mesurer des influences, des réceptions, des intertextualités. Une question encore plus intéressante est de savoir

⁴⁹ Simon Jeune, *Littérature générale et littérature comparée : essai d'orientation*, Paris, Lettres modernes Minard, 1968, p. 6.

ce que l'on comprend par « grands textes » et s'il n'y pas de danger à fausser l'image de ce que serait la littérature générale.

Simon Jeune procède, dans son essai, à des explications. Il propose de comprendre la littérature générale comme l'antonyme de la littérature nationale⁵⁰. Celle-ci n'est pas facile à cerner non plus, étant donné que l'entité linguistique et l'entité nationale ne coïncident pas dans beaucoup de situations (après le colonialisme c'est le cas, entre autres, de l'anglais, du français, de l'espagnol et des pays multilingues comme le Canada, la Belgique, la Suisse). Le critique précise que la littérature générale n'est ni une littérature nationale ni toutes les littératures nationales ni « une sorte d'esperanto littéraire qui viendrait se juxtaposer ou se superposer aux littératures nationales »⁵¹. L'auteur, sans l'expliquer davantage, se concentre sur la notion de primauté littéraire universelle et sur ses synonymes. Il admet qu'« aucun peuple n'a le monopole de la grandeur littéraire », que « le génie n'est d'aucun temps ni d'aucun pays », qu'« il existe des écrivains de génie à peu près dans tous les temps et chez tous les peuples » et que « les plus grands auteurs ont, par leur grandeur même, une vocation à l'universalité »⁵². Après cette introduction universaliste, Simon Jeune présente les écrivains comme Shakespeare, Montaigne, Molière, Dante, Cervantes, Calderon, Goethe, Schiller, Tolstoï, Dostoïevski, comme un « patrimoine commun de l'humanité ». C'est dans ce sens que l'auteur comprend de prime abord la littérature générale comme le synonyme d'un panthéon littéraire. Il est difficile de ne pas voir qu'il s'agit d'un canon anglo-franco-hispano-italo-germano-russe, reprenant les langues des empires du XIX^e siècle. D'où vient cette liste d'auteurs ? Elle vient d'une histoire littéraire des influences entre la France, l'Italie, l'Angleterre, l'Allemagne et la Russie, qui sert à confirmer l'histoire générale de la littérature. Les auteurs cités sont en même temps des symboles de la langue nationale. Ainsi, à travers une périphrase, on parle de la langue de Goethe, de la langue de Shakespeare, de la langue de Dante. Nous pouvons nous demander quel critère nous autorise à adopter une telle liste. Pour renforcer l'idée de littérature

⁵⁰ Cette notion n'est pas si précise non plus : parle-t-on d'une littérature écrite dans une langue déterminée ou d'une littérature appartenant à une ethnie ?

⁵¹ Simon Jeune, *Littérature générale et littérature comparée*, op. cit., p. 12.

⁵² *Ibid.*

générale, selon Simon Jeune, il faut étudier également « l'air du temps⁵³ » commun aux écrivains de la même époque. C'est ainsi qu'au XX^e siècle, la notion de « baroque » a été inventé pour parler d'une certaine littérature, jusqu'alors inclassable. Il y a pourtant un trait intéressant que l'auteur fait remarquer aux lecteurs (le texte est écrit en 1968) : les trois facteurs en faveur de la littérature générale que sont la mondialisation, la société d'information et la traduction. Il propose que la tâche comparatiste soit de faire connaître les œuvres moins connues. Dans ce sens, la littérature générale ne peut pas s'arrêter à une liste d'auteurs reconnus⁵⁴.

Simon Jeune assigne une autre tâche à la littérature générale. Elle peut également étudier les rapports entre la littérature et les beaux-arts : peinture, dessin, gravure, architecture, sculpture, ainsi que musique et cinéma. Cependant, les comparaisons proposées par Simon Jeune suivent la thèse selon laquelle toute création est l'expression d'une même société, de l'esprit d'une époque : cela rend légitime l'étude des rapports entre l'impressionnisme et le naturalisme ou entre le cubisme et le surréalisme. Il s'agit donc de rester dans la même aire linguistique ou bien dans la même période historique. Aussi, serait-on invité à définir l'état d'âme global d'une période déterminée en analysant l'effet produit par les œuvres d'art et par les textes littéraires. Par exemple, l'auteur évoque la parenté entre le jardin à la française et la composition de la tragédie classique, comme deux productions provenant d'une même idée. Cette extension à l'étude des beaux-arts peut s'effectuer en diachronie (la supériorité ou l'infériorité d'un type d'art, ses influences) ou bien en synchronie (le courant, l'esprit d'une époque déterminée). Cependant, l'approche proposée par Jeune ne doit pas forcément dépasser les limites de la littérature nationale. Si une telle approche peut s'avérer utile pour des recherches historiques, cela nous semble difficilement applicable aux grandes synthèses sur le développement des arts au XX^e siècle, d'autant que ce siècle est marqué par un foisonnement de manifestes, d'écoles, de courants et de nouvelles

⁵³ L'air ou l'esprit du temps ont plusieurs appellations qui reprennent la dimension spatiale de l'ensemble des savoirs et des systèmes de représentations (scientifiques, artistiques et autres) d'une époque donnée. C'est la notion de *Zeitgeist* : discours, épistémè, paradigme, vision du monde, optique, perspective.

⁵⁴ Cette remarque correspond parfaitement aux suggestions de la Société d'étude de la littérature française du XX^e siècle, qui encourage les chercheurs à étudier les auteurs méconnus et à abandonner Marcel Proust et Albert Camus.

techniques qui dépassaient rarement une décade. Il ne serait pas si évident d'établir une seule idée globale pour tout le XX^e siècle sans appauvrir son apport culturel hétérogène. De plus, c'est le siècle dans lequel le progrès technologique va de pair avec la création de types d'art hybrides : ciné-romans, audio-book, performances, happenings, installations vidéo et tant d'autres. De toute façon, l'ouverture de l'étude comparatiste (ici vue comme littérature générale) aux disciplines autres que la littérature a été un changement considérable et qui a donné suite dans les travaux comparatistes postérieurs.

Enfin, la littérature générale semble recouvrir l'étude, tant synchronique que diachronique, de l'histoire littéraire générale. Il s'agit, d'un côté, des théories, des genres, des structures, des tendances et, d'un autre côté, de l'établissement d'un « panthéon » de la littérature.

La littérature générale comme thématologie

La littérature générale s'occupera de faire des grandes synthèses basées sur des ensembles qui couronnent la littérature de plusieurs pays. Aussi, l'étude des thèmes sera-t-elle divisée en deux catégories : la première s'occupera d'un personnage humain, mythologique ou légendaire (études des types), tandis que la deuxième prendra pour objet un sujet abstrait (le thème proprement dit). Les types se divisent en deux classes : légendaires ou historiques et sociaux ou professionnels.

Quant aux thèmes, il n'y a pas de vraies limites imposables. Initialement, beaucoup d'études portaient sur des éléments de la nature et l'environnement : l'océan, la montagne, la forêt, la prairie, la grande ville, etc. De même, ils s'établissaient sur une panoplie de sentiments toujours en vogue: amour, jalousie, haine, souvenir, nostalgie, amitié, patriotisme. Les thèmes portant sur la condition humaine semblent intéresser les comparatistes depuis toujours : la souffrance, le bonheur, la mort, la guerre, le travail, le rêve. Il faut que le thème ait des résonances humaines. La période choisie doit refléter la remise en cause du thème donné, être discutée et provoquer des prises de positions différentes selon la culture et le pays. Les réflexions s'approchent souvent de l'histoire des idées. Selon Jeune, une telle approche permet de s'interroger sur les causes des différences culturelles. La recherche comparatiste sur les thèmes peut avoir deux

portées différentes : d'un côté, une portée morale et sociologique, d'un autre côté, une portée esthétique. Par exemple, le thème de la mort peut être étudié en tant que signification ou en tant que représentation. Quel que soit le type de recherche à effectuer, il faut toujours s'appuyer sur l'intuition et sur des connaissances historiques adéquates. Il nous semble que c'est dans cette ligne que l'érotisme a été abordé dans les premières études : les différences ou les migrations des thèmes, ou même des types liés à l'érotisme, ont occupé un large champ d'étude comparatiste (rappelons, les études sur le personnage de Don Juan ou Casanova).

Une autre branche importante de la littérature générale est l'étude de la forme du texte littéraire. Il s'agit de l'étude du genre et du style. La notion de genre a commencé à s'estomper à partir de la période du Romantisme. La stylistique comparée peut puiser dans les différences et les convergences de deux langues mises en comparaison (il n'y a pas encore de stylistique comparée franco-polonaise). L'étude comparatiste peut également se donner la tâche de regrouper plusieurs littératures nationales au sein d'une école, d'un courant, ou d'un mouvement littéraire. Finalement, la littérature générale peut proposer une recherche basée sur l'esthétique. Ainsi, même les œuvres séparées par l'histoire et par la position géographique peuvent faire l'objet d'une analyse comparée. En joignant les études de ce type, on pourrait se proposer de trouver un jour un modèle de poétique littéraire acceptable partout dans le monde. Bien évidemment, ce projet n'est qu'une illusion. L'approche esthétique du texte a besoin d'une méthode particulière. Il ne suffit plus prendre comme point de départ l'histoire des idées, des thèmes et des courants pour une comparaison. Il faut s'interroger sur la représentation du Beau. Sur ce point, Simon Jeune propose l'explication de texte comme une méthode adéquate.

L'explication de texte comparative

Simon Jeune, pose des bribes d'une méthodologie comparative. Dans l'explication de texte, il faut prendre en considération la traduction. Entre les textes à analyser, il peut y avoir deux types d'approche : la fonctionnelle ou l'égalitaire. Si la première est plutôt une étude génétique (la source et le texte nouveau), la dernière offre plus de possibilités au comparatiste :

Cela deviendra la règle lorsqu'il n'existera entre les deux textes qu'une ressemblance générale, une analogie dont la nature, très variable, restera à préciser : identité de genre,

ou de sentiment, de situation, d'atmosphère, de personnage, etc. Dans ces cas-là, les plus fréquents, chacune des explications sera menée pour elle-même, en détail, et au fil du texte, avec une certaine insistance sur les traits qui fourniront à la confrontation une matière privilégiée. Toutefois il ne sera pas nécessaire de présenter une conclusion pour chacun des textes (à moins de la faire très brève). C'est une ample conclusion comparative qui, regroupant et ordonnant les remarques éparses, viendra faire la part des ressemblances et des différences : parfois les analogies l'emporteront, malgré des divergences importantes ; plus souvent les différences individuelles ressortiront au sein d'une ressemblance générale⁵⁵.

L'on ne peut pas tout dire sur les œuvres choisies et mais il faut préférer les aspects pertinents pour l'étude. De cette façon, la sélection et la composition de l'explication apportent une force démonstrative. Il nous semble que ce type d'exploration du thème, suivi d'une analyse détaillée du texte, peut s'avérer utile dans l'étude comparée de l'érotisme.

D'après Simon Jeune, la littérature générale équivaut à ce que l'on appelle « *comparative literature* » dans les pays anglophones. Il veut donner un sens plus étroit à la littérature comparée, tout en soulignant les interférences et la complémentarité entre les deux. Étant donné que le but du livre est d'expliquer la nouvelle façon d'enseigner l'histoire littéraire générale, en tant qu' « étude des rapports littéraires entre la France et l'étranger », Simon Jeune propose d'ordonner deux questions. La littérature générale et la littérature comparée servent à enseigner la littérature moderne d'une façon plus complexe et plus approfondie. Il n'est pas possible d'étudier la littérature française comme un ensemble d'œuvres créées dans un territoire hermétique. Cependant, l'étude des textes étrangers ne peut pas être le but final. La littérature comparée est considérée comme un travail d'analyse. Heureusement, selon Jeune, la littérature générale, grâce aux résultats des recherches comparatistes, permet d'établir des catégories (par exemple, l'invention du Baroque au XX^e siècle), des courants, des genèses de genres, des thèmes et, ainsi, d'effectuer un travail de synthèse. Les deux approches se complètent de cette façon.

La littérature comparée comme analyse

D'une façon globale, l'on pourrait dire que les pratiques comparatistes existaient depuis toujours, mais qu'elles se sont intensifiées vers la fin du XVIII^e

⁵⁵ Simon Jeune, *Littérature générale et littérature comparée*, *op. cit.*, p. 102.

siècle. Il ne faut pas oublier que c'est également au XVIII^e siècle que commence la marchandisation du livre, avec un grand apport de la presse par la diffusion à grand tirage de la littérature. Ce progrès n'aurait pas eu lieu sans le développement de l'éducation et l'alphabétisation⁵⁶. Avec la révolution industrielle, le coût du livre devient de plus en plus accessible. La création des maisons d'éditions et les bases des futurs droits d'auteur offrent aux écrivains la possibilité de vivre de leur plume. La littérature se commercialise et, grâce aux traductions, dépasse les frontières nationales. L'on voit l'apparition des premiers best-sellers. Au XX^e siècle, le rôle fondamentalement commercial des prix littéraires, nationaux et internationaux, s'accroît de plus en plus. Contrairement aux postulats de la mondialisation et à l'institution de la littérature mondiale, le monde de l'édition est toujours dominé par un nombre très restreint de pays : Royaume-Uni, Pays-Bas, Canada, États-Unis, Allemagne, France, Espagne, Italie, Japon.

Simon Jeune pose la découverte de la littérature anglaise (traduction de Shakespeare en 1776-82) et de la littérature allemande (traduction de Goethe 1776) comme le vrai début de l'intérêt pour la littérature étrangère et comme la remise en question de l'idée du Beau absolu en France. L'opposition romantique entre le Nord et le Midi était la première tentative comparatiste. Jeune appelle l'essentiel de la littérature comparée l'étude des « relations littéraires internationales, celles qui s'établissent entre un auteur national (ou un groupe d'auteurs) et un auteur ou un public étranger »⁵⁷. Jeune se concentre sur plusieurs aspects des œuvres analysées qui, tous, peuvent être nommés influence. Le premier est la recherche des sources comme Guillén de Castro pour *Le Cid* ou Walter Scott pour Balzac. Le deuxième est la réception (l'auteur utilise les mots : succès, fortune et mythe) d'un texte, d'un auteur ou d'un courant, dans un pays donné. L'étude du succès concernerait surtout les best-sellers (*Werther* de Goethe, *Quo Vadis* de Sienkiewicz, *À l'Ouest rien de nouveau* de Erich Maria Remarque⁵⁸). La fortune concerne plutôt l'œuvre entière d'un écrivain (*Le Goethe en France* par Fernand Baldensperger en 1904 et *Goethe en Angleterre* par Jean-

⁵⁶ En France, au début du XIX^e siècle, l'analphabétisme touche presque la moitié de la population. Vers la fin du siècle, le taux a baissé jusqu'à 10%.

⁵⁷ Simon Jeune, *Littérature générale et littérature comparée*, op. cit., p. 41.

⁵⁸ Les exemples sont donnés par l'auteur.

Marie Carré en 1920, sont cités comme les modèles de cette approche). Enfin, la réception, qui est souvent modifiée par les légendes autour de l'auteur, constitue une autre possibilité de l'analyse de ce que l'on pourrait appeler le « mythe » d'un écrivain (par exemple, le mythe de Rimbaud étudié par René Étiemble). Une telle étude comparatiste suppose que « le contact entre l'auteur qui influence et l'auteur qui est influencé (les comparatistes disent parfois : le contact entre l'émetteur et le récepteur) se fasse de la façon la plus simple, rarement par connaissance directe et personnelle, soit, en règle générale, par le texte original imprimé, écrit dans la langue commune aux deux auteurs »⁵⁹. L'influence d'un texte étranger se fait toujours à travers une traduction et ce passage d'une langue à l'autre provoque plusieurs déformations (qualité de traduction, réception figée, œuvres choisies pour traduire). La littérature comparée devient donc limitée à un auteur, à un pays et se base sur l'étude des littératures nationales. Un autre type d'influence est l'image ou l'influence d'un peuple étranger dans une littérature donnée. L'exemple de Stendhal et de l'Italie est le plus fréquent. L'image du peuple étranger est souvent très simplifiée. Il peut concerner également l'imaginaire érotique, surtout pour le thème de l'exotisme et de la pornographie. La littérature comparée lutte contre les stéréotypes et analyse ses sources.

Ainsi, d'une façon générale, l'on peut voir comment il faudrait concilier ces deux types d'études. Simon Jeune admet le terme de « comparatisme » tant pour parler des travaux de la littérature générale que pour ceux de la littérature comparée. Il évoque la petitesse de la littérature comparée comme discipline qui s'attache au particulier : « Si la littérature comparée s'attaque parfois à tout l'homme, c'est qu'il ne s'agit plus alors de grands auteurs, de créateurs, mais d'intermédiaires dont la fonction est précisément d'être des traits d'union : passerelles ou ponts, mais non tours ou palais »⁶⁰. L'on peut remarquer, dans cette indication, un appel pour la complémentarité entre l'approche historique (littérature générale) et l'approche littéraire (littérature comparée). La littérature générale devient ainsi une sorte de propédeutique à la littérature comparée, en construisant une bibliographie de l'histoire et de la théorie littéraire. Elle a une tendance interdisciplinaire et essaye d'établir une méthodologie. La littérature

⁵⁹ Simon Jeune, *Littérature générale et littérature comparée*, op. cit., p. 43.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 134.

comparée, à son tour, devient une espèce de laboratoire, sans lequel il serait impossible de faire de la littérature générale. C'est pourquoi l'étude de l'érotisme a d'abord été concentrée sur l'établissement d'une histoire nationale des différents pays, pour ensuite passer à l'analyse des exemples d'œuvres littéraires ou artistiques.

Sur la différence (littérature générale ou littérature génétique)

En 1983, Jean Bessière⁶¹ reprend la réflexion sur la différence entre littérature générale et littérature comparée. Il propose un type de raisonnement plus critique. Selon lui, la littérature comparée s'apparente à une « tératologie⁶² de l'histoire littéraire » tandis que la littérature générale constitue une poétique commune (« idiographie »⁶³). Avec cette analogie concernant une création des monstres, l'auteur pose la littérature comparée comme une anomalie « si l'on tient pour le normatif des études littéraires les études des littératures nationales et la théorie de la littérature »⁶⁴. L'auteur critique le caractère descriptif des ouvrages introductifs des années 1960. Il remarque l'absence d'autoréflexion sur les conséquences d'une nouvelle approche. Le trait commun de la littérature générale et de la littérature comparée serait à son avis « la recherche du même à travers les différences, linguistiques nationales et artistiques »⁶⁵. Selon Bessière, plutôt que générale et intéressée par le générique, l'étude comparée des thèmes et des motifs est génétique et s'intéresse à ce qui est reconnaissable, sans jamais définir son statut et sa nature. Or, cet élément semble être une sorte de convenance littéraire. De plus, l'existence des thèmes et des motifs dans la littérature générale et comparée est acceptée *a priori* :

la croyance entraîne que l'objet littéraire soit toujours tenu pour donné – de l'œuvre aux éléments biographiques, des arts plastiques ou musicaux à l'écrit, d'Œdipe à Electre, des romans au roman, tout se résout en des faits fiables dans le jeu interlinguistique ou dans le général qui est une timide approche du poétique. La discipline, élaborée à partir du constat de l'importance et de la qualité déterminante des frontières de ses propres objets et ne perçoit pas la nécessité de les construire, de les modéliser. L'évidence des

⁶¹ Jean Bessière, « Littérature comparée et littérature générale » dans *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, Paris, SFLGC, 1983, p. 281-292.

⁶² D'après le dictionnaire Le Petit Robert, c'est la science qui a pour objet l'étude des anomalies et des monstruosité des êtres vivants.

⁶³ Jean Bessière, « Littérature comparée et littérature générale », *op. cit.*, p. 281.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 283.

différences renvoie toujours au supposé de l'unité, en une inversion perverse de l'étude comparatiste : présenter l'hypothèse de l'unité ou de la similitude générale pour arriver à la caractérisation systématique des différences⁶⁶.

De cette façon, la division entre le général et le comparé serait en quelque sorte automatique. Cet automatisme cause le danger de faire une étude disparate et de choisir des objets plus ou moins arbitraires (l'argument est fréquemment utilisé par les détracteurs du comparatisme). En France, selon Bessière, l'on essaie de faire une recherche sécurisée en se basant sur des rapports biculturels. Ce choix n'est pas idéal non plus car il suppose l'établissement d'un modèle particulier, dans une culture ou dans l'autre, et, ensuite, son transfert. Cependant, les échanges interculturels ou interlinguistiques ont très rarement la forme d'une individualisation. À l'instar de la linguistique, Bessière propose une littérature zéro⁶⁷ pour déterminer le caractère de la littérature comparée en tant que réservoir de variantes. Il critique en même temps l'approche interdisciplinaire de la littérature générale. Le comparatiste lance également une mise en garde et rappelle que le caractère essentiel des études comparatives est leur pluralité et que toute tentative de centralité est vouée à l'échec : « le défaut de centre fait de toute relation attestable une relation équivoque et de tout trait tenu pour générique un indice de dénivellation »⁶⁸. Aussi, propose-t-il de baser les études comparatives sur les théories littéraires, privées d'une organisation centrale : l'intertextualité, le dialogisme et le carnivalesque⁶⁹. Il précise qu'entre l'histoire de la littérature, le thématisme et le formalisme, la littérature générale et comparée devient leurs apories⁷⁰ et, par conséquent, que la discipline se veut génétique et structurale à la fois. Plutôt que de plonger dans une polémique en soulignant les différences entre la littérature générale et la littérature comparée, Bessière souligne la justesse de l'approche comparative par rapport à la littérature, étant donnée sa variabilité :

Destinateur, destinataire ; écriture, lecture ; influence, réception : quel que soit le pôle privilégié de la chaîne communicationnelle, il n'y a pas là de solution dernière au problème de reconstitution d'un champ littéraire à partir de ses phénomènes d'écho,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 284.

⁶⁷ On peut y voir l'inspiration barthienne. Cf. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

⁶⁸ Jean Bessière, « Littérature comparée et littérature générale », *op. cit.*, p. 290.

⁶⁹ Les concepts sont forgés par le formalisme russe, notamment par Mikhaïl Bakhtine.

⁷⁰ Ce constat d'une raison d'être de la littérature comparée comme métadiscours des études littéraires traditionnelles anticipe les postulats repris par Haun Saussy dans son ouvrage *Comparative literature in an Age of Globalization*.

puisque tout est question de variable et que suivant la variable considérée et sa position la configuration du champ littéraire se dessine nouvellement⁷¹.

Nous trouvons cette récapitulation⁷² réaliste et prémonitoire à la fois. La négation d'existence d'une « solution dernière » et le discours toujours en cours sur la méthodologie et la problématique ne font que confirmer le *statu quo* de la discipline⁷³.

L'explication de Simon Jeune et Jean Bessière divergent du point de vue critique mais vont dans le même sens en ce qui concerne la nécessité d'une symbiose entre la littérature générale et la littérature comparée, pour qu'existe un comparatisme littéraire de qualité. L'on serait tenté de conclure que, dépendants l'une de l'autre, (la synthèse de l'analyse, la diachronie de la synchronie et vice-versa), les deux versants du comparatisme, proposés dans le nouveau nom de la Société de la littérature générale et comparée, finissent par se compléter et par s'imposer des limites. L'un établit un canon littéraire tandis que l'autre le remet en question. Tel maître, tel valet.

La recherche d'une discipline ; début des années 1960

Il ne faut pas oublier non plus qu'à l'époque, la discipline faisait ses premiers pas. Comme le note Daniel-Henri Pageux dans le « Livre Blanc » du comparatisme français (le premier ouvrage collectif des comparatistes français), « en 1968, les comparatistes français approchaient la centaine »⁷⁴. À partir de 1966, la littérature générale est devenue une matière obligatoire dans les programmes des études littéraires. La littérature générale s'introduit dans le sigle de la société française des comparatistes et a contribué à la création de nouvelles

⁷¹ Jean Bessière, « Littérature comparée et littérature générale », *op. cit.*, p. 291.

⁷² Il est possible de voir une certaine lignée entre les convictions de Jean Bessière avec celles de T.S. Eliot et du New Criticism, surtout en ce qui concerne la variabilité constante de la tradition littéraire. Eliot en parlant du canon de la littérature européenne affirmait que : « les monuments existants forment entre eux un ordre idéal que modifie l'introduction de la nouvelle (vraiment « nouvelle ») œuvre d'art. L'ordre existant est complet avant que n'arrive l'œuvre nouvelle ; pour que l'ordre subsiste après l'addition de l'élément nouveau, il faut que l'ordre existant tout entier soit changé, si peu que ce soit ; et les rapports, les proportions, les valeurs de chaque œuvre d'art par rapport à l'ensemble sont ainsi rajustés ; et c'est en ceci que l'ancien et le nouveau se conforment l'un à l'autre. Quiconque a admis cette idée de l'ordre, de la forme de la littérature européenne, [...] ne trouvera pas absurde que le passé soit modifié par le présent, tout autant que le présent est dirigé par le passé. ». Cf. T.S. Eliot, « La Tradition et le talent individuel », *Essais choisis*, Paris, Seuil, 1950, p. 28-29.

⁷³ Ne pouvons-nous y voir une invitation à chercher une méthodologie *ad hoc* ?

⁷⁴ *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, Paris, SFLGC, 1983, p. 7.

revues (*Bulletin de la SFLGC* et *Cahiers de la Littérature Générale et Comparée*). La généralisation de la recherche touche deux versants : le rapport entre la littérature, l'art, la musique et le cinéma et les études portant sur l'esthétique et les institutions culturelles. L'un des postulats du comparatisme est l'interdisciplinarité (surtout l'histoire, la psychanalyse, la sociologie, et l'anthropologie). La primauté du texte est le second objectif (apport documentaire et le travail sur le manuscrit), Claude Pichois dira même qu' « il faut être imbécile pour essayer d'établir un texte et d'en donner les variantes sans comprendre ce qui a guidé la plume de l'écrivain »⁷⁵.

Après les décennies du premier comparatisme romantique et sa continuation dans l'esprit international dans la première moitié du XX^e siècle, la littérature comparée comme discipline entre dans la période la plus dynamique de son développement. Nous voudrions parcourir les réponses données par les comparatistes aux nouvelles théories littéraires qui faisaient l'objet des congrès internationaux dans les années 1960-2000 afin de montrer une approche de plus en plus hétérogène et de noter les problèmes qui en résulte (surtout les différentes approches nationales). Plutôt qu'une histoire complète des idées comparatistes, nous cherchons des nouveautés qui apparaissent dans chaque décennie au niveau de l'objet d'étude (nous l'appelons « champ »), de la méthode (les théories dont s'inspirent les comparatistes) et des pratiques de l'enseignement. Nous cherchons à montrer l'apparition des particularités concernant aussi bien l'étude de l'érotisme que l'interdisciplinarité de plus en plus essentielle dans les études comparatistes.

Les années 1960, ouverture slave et tournant linguistique

Sans aucun doute, les problèmes de bases de la littérature comparée de l'après-guerre touchent tout d'abord la méthodologie et l'objet d'étude. La tendance générale des comparatistes, au-delà des différences d'approches, est l'inclusion de champs d'études marginalisées, tant du point de vue du contenu que de la forme. Si l'on veut utiliser une métaphore spatiale, ce serait plutôt une expansion territoriale du comparatisme. Les postulats principaux des trois congrès de l'Association Internationale de la Littérature Comparée tenus à Utrecht (1961),

⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

Fribourg (1964) et Belgrade (1967) concernent l'intérêt porté aux littératures de langues moins connues, surtout provenant de petits pays. L'élargissement touche ainsi les littératures provinciales, régionales ou minoritaires. On s'interroge de plus en plus sur le rôle unifiant ou intermédiaire de la littérature dans les dialogues entre des cultures différentes⁷⁶. À cela se joint le débat sur le nationalisme et le cosmopolitisme. Le monde divisé par des idéologies politiques plus fortes, le communisme et le capitalisme ainsi que la fin de l'ancien régime colonial, pénètrent dans les débats du comparatisme international. On propose des discussions sur le nationalisme des pays décolonisés et sur des relations entre L'Orient et L'Occident. La recherche de nouveaux points communs amène la renaissance du concept de la littérature mondiale : conciliation entre littérature orale et littérature écrite et portée internationale des courants littéraires. C'est à Belgrade que l'on propose de nouveau une réflexion sur les littératures des pays slaves et leurs interprétations dans d'autres littératures. C'est l'année de la réception du Prix International des Éditeurs par Witold Gombrowicz. Les premières monographies consacrées à son œuvre datent des années 1970⁷⁷. Trois ans plus tard, en 1970, un auteur russe, Alexandre Soljenitsyne reçoit le Prix Nobel de la littérature. L'intérêt pour la littérature des pays slaves devient plus important.

En ce qui concerne la méthodologie de la littérature comparée, elle suit l'histoire des approches critiques de l'époque. Dans les années 1960, la réflexion méthodologique va de pair avec les publications des travaux de Tzvetan Todorov⁷⁸. La même année, en France, on publie la traduction de *La Morphologie du conte*⁷⁹ de Vladimir Propp. La redécouverte du formalisme russe et du structuralisme saussurien semble garantir l'approche scientifique de la littérature

⁷⁶ Au niveau de l'histoire des idées, on peut voir que la recherche va dans le même sens, dans les travaux de Michel Foucault, notamment dans l'ouvrage *Les Mots et les choses*, publié par Gallimard en 1966.

⁷⁷ *Gombrowicz*, Cahier de l'Herne, n° 14, 1971, dir. Dominique de Roux et Konstanty Jelenski ; Dominique de Roux, *Gombrowicz*, Paris, UNE, coll. « 10/18 », 1971 ; Jacques Volle, *Gombrowicz, bourreau martyr*, Paris, Christian Bourgois, 1972 ; Rosine Georquin, *Gombrowicz*, Lausanne, L'Age de l'homme, 1977.

⁷⁸ Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965. L'auteur est d'origine bulgare.

⁷⁹ Paris, Seuil, 1965.

comparée, éloignée des études génétiques et historiques précédentes⁸⁰. L'analyse théorique de la littérature se base sur le principe de comparatisme pour apporter des nouveautés à son champ de recherche. La naissance de la narratologie⁸¹, comme méthode d'analyse proche du structuralisme mais également de la sémiologie⁸², influence beaucoup de travaux. L'intertextualité justifie l'étude des thèmes due à la notion de « dialogisme » de Mikhaïl Bakhtine⁸³ et repris par Julia Kristeva dans *Séméiôtike*⁸⁴. Tout texte est considéré dans son aptitude à renvoyer à d'autres textes, antérieurs ou non. L'intertexte devient un réservoir des textes de référence (et d'autres œuvres d'art), toujours en mutation.

En même temps, l'année 1968 semble être très importante à cause de deux publications en langue française. Toutes les deux précédées par ce que Gustav Bergmann appelait déjà en 1953 « le tournant linguistique »⁸⁵, elles s'inscrivent dans l'arrivée de la philosophie du langage. Il s'agissait d'une tendance générale : changer la façon de penser le rôle du langage dans la philosophie, la littérature, la sémiologie et d'autres disciplines des sciences sociales et humaines. Il a fallu attendre les années 1980-1990 pour arriver à l'approbation de cette nouvelle conception par d'autres critiques poststructuralistes. Dans le champ des études littéraires, il y a eu néanmoins des ouvrages critiques qui allaient dans le même sens. Le premier est l'essai de Roland Barthes intitulé « La mort de l'auteur »⁸⁶ où le critique français remet en cause le lien entre la personne de l'auteur et son œuvre. Il refuse donc l'approche critique traditionnelle selon laquelle il faut étudier la vie de l'auteur, ses intentions ainsi que le contexte historique pour analyser une œuvre littéraire. Il propose une indépendance du texte littéraire et

⁸⁰ En même temps, aux États-Unis, commence le *New Criticism* très proche du formalisme, basé sur la technique du *close reading* (un équivalent de l'explication du texte).

⁸¹ Le numéro 8 de la Revue *Communications* « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit » publié en 1966 est traité comme le début symbolique de la narratologie. Les contributeurs de ce numéro Roland Barthes, Umberto Eco, Gérard Genette, Tzvetan Todorov sont des auteurs de références. Voir,

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/comm_0588-8018_1966_num_8_1.

⁸² Cf. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966. Le texte traduit en plusieurs langues, est reconnu comme le texte fondateur de la sémiologie parisienne.

⁸³ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

⁸⁴ Paris, Seuil, 1969. L'auteur d'origine bulgare.

⁸⁵ Cf. Richard Rorty, *The linguistic turn: essays in philosophical method*, Chicago, University Chicago Press, 1967.

⁸⁶ Le texte date de 1968, plus tard publié dans Roland Barthes, *Le Bruissement de l'auteur*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.

une mort symbolique de l'auteur. Cette proposition relève en quelque sorte des postulats du tournant linguistique, parmi lesquels on trouve celui de la séparation du mot et de la chose qu'il décrit. L'essai a causé des polémiques et des critiques vives et a ainsi contribué à un renouvellement de la méthodologie comparative. Si l'on abandonne l'auteur comme celui qui produit le sens d'un texte littéraire, ce travail passe vers le texte et vers le lecteur qui décode son sens. C'est pourquoi la mort de l'auteur ne signifie pas la disparition du sens mais confère plus d'importance au lecteur. Si l'on utilise ici des mots comme « signifier » ou « sens », c'est à l'instar de la sémiologie, la nouvelle discipline des sciences sociales inaugurée en France par Roland Barthes. Au lieu de nous concentrer sur l'auteur ou sur les choses décrites dans le texte, l'on cherchera plutôt des signes appartenant à différents codes (les cinq codes de Barthes⁸⁷). L'intérêt porté à la notion de signe a deux conséquences : l'ouverture à des comparaisons du texte littéraire avec d'autres systèmes de signes et la polyvalence des interprétations. Si l'on ajoute à ces deux conséquences la perspective multinationale ou multiculturelle de la littérature comparée, on peut s'attendre à des résultats de recherches intéressants à suivre. L'idée peut être controversée si on la prend au pied de la lettre notamment avec les précédents dans la littérature française, comme lorsque Stéphane Mallarmé prônait l'indépendance de la poésie par rapport à la vie de l'auteur et à ses convictions. Nous pensons aussi à Charles Baudelaire⁸⁸.

Jacques Derrida dans son ouvrage *De la grammatologie*, tourne autour d'un problème semblable dans le champ de recherche sur le langage. Le philosophe français propose une science de l'écriture dont la raison d'être est sa remise en cause continuelle. Le langage comme forme dynamique ne peut pas être mis dans une structure fixe, pour toujours. Le travail de Derrida donne les bases de concepts qui se développeront dans les années suivantes, à l'instar de Heidegger, sous le nom de déconstruction. Cette nouvelle conception sera, en même temps, le démontage et l'assemblage du patrimoine laissé par le structuralisme. La déconstruction prévoit l'analyse du langage, non seulement pour savoir ce qui le compose, mais également pour savoir ce qui en est exclu.

⁸⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

⁸⁸ Cf. Le cours d'Antoine Compagnon « La Disparition locutoire du poète », <http://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php>

Ainsi, en rentrant dans le champ des études comparatives, la réflexion sur ce qui est absent dans la littérature ou dans un texte littéraire ou dans son langage peut nous apporter des connaissances nouvelles. De cette façon, avec le tournant linguistique, la comparaison semble, au fur et à mesure, trouver un rôle nouveau. Les nouvelles approches critiques offrent la possibilité de nouveaux travaux comparatistes.

Les années 1970

Cette décennie est sous le signe du structuralisme dans la théorie littéraire qui vit son apogée. Parallèlement au structuralisme, se développe l'approche psychanalytique des textes littéraires ;

cette analyse, comme toutes les autres tendances modernes de l'analyse littéraire, tente bien sûr de conserver l'apport principal de l'analyse structurale : la rigueur de l'analyse. Mais, par sa confrontation de la série littéraire avec l'analyse du psychique, elle n'est sans doute qu'une modernisation et un approfondissement de l'analyse psychologique traditionnelle⁸⁹.

La notion de thématologie proposée par Paul Van Tieghem a fait l'objet d'une discussion de la part des comparatistes français. Pierre Brunel prône son incorporation dans les études comparatives⁹⁰. Aussi, introduit-on la recherche de mythes, thèmes et motifs dans la littérature comparée. Cependant, en 1983, la thématologie comparée est peu pratiquée et reste un champ restreint de la littérature comparée en France.

Le postcolonialisme est la nouveauté la plus grande⁹¹ lorsque la littérature comparée se penche sur la notion de Société (l'histoire des idées). L'introduction de la théorie marxiste dans le champ des études culturelles n'est pas sans importance. Les champs d'études comparatistes abordent des comparaisons entre l'Europe et l'Afrique, l'Europe et l'Asie, l'Afrique et l'Amérique, ou encore entre

⁸⁹ Agnès Sola, « Théorie de littérature » dans *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, op. cit., p. 233. Les travaux sont menés surtout à l'Université Paul Valéry de Montpellier et à l'Université de Pau et des pays de l'Adour.

⁹⁰ La thématologie, à côté de l'histoire littéraire, est la méthode de recherche littéraire la plus étudiée dans la littérature française. Sur 1271 thèses entre 1991 et 1999, 297 relèvent de la thématologie. Cf. *Mythes, images, représentations : actes du XIV^{ème} congrès (Limoges 1977) de la Société française de la littérature générale et comparée*, éd. Jean-Marie Grassin, Paris, Didier, 1981.

⁹¹ Les études postcoloniales sont développées dans les années 1980. L'ouvrage de référence est surtout l'ouvrage d'Edward Saïd, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978 ; traduction française, *L'Orientalisme*, Paris, Robert Laffont, 1980.

les différentes littératures américaines. Ce débat nouveau concerne surtout les pays colonisés où le métissage culturel est évident. La littérature de chaque continent est proposée comme une partie du patrimoine mondiale et les comparatistes s'intéressent davantage au rôle des littératures dans la formation de la littérature mondiale. En même temps, l'apparition de l'étude de la réception en Allemagne⁹² a donné un nouvel élan aux études comparatistes. Elle semble être la nouvelle méthodologie des années 1970. Cette nouvelle approche, à l'instar des nouvelles critiques proposées dans les années 1960, rompt avec la lecture traditionnelle du texte littéraire, en quête d'un message d'auteur. La lecture plurielle reconnaît la part d'interprétation qui revient à chaque lecteur. L'ambiguïté est vue comme la marque de littérarité du texte. Ce nouveau genre de travaux est, en quelque sorte, une évolution de l'étude de l'influence, que nous avons évoquée d'après le manuel de Simon Jeune. C'est une renaissance pour les études qui se faisaient en littérature comparée en France depuis le XIX^e siècle : les études dites « classiques », dans lesquelles on place un auteur, un mouvement, une école dans un contexte étranger afin d'en mesurer son accueil. C'est une branche du comparatisme qui s'est développée vite⁹³ mais qui, au début, ne dépasse pas les domaines linguistiques allemand, anglais et français. La plupart des études concernait soit la réception en France, soit celle des écrivains français à l'étranger. Quant à la méthode, elle s'apparente à l'étude historique et repose souvent sur un travail de documents (traductions, adaptations) ainsi que sur les histoires littéraires nationales. Les comparatistes se sont trouvés de plus en plus au carrefour des sciences humaines et sociales. Cette position nouvelle a causé une nouvelle crise et un nouveau débat. Dans la lignée des études de réception, Roland Barthes propose une nouvelle lecture de textes, basée sur « le plaisir du texte »⁹⁴. Cette nouvelle apparition commence à intégrer la thématique de l'érotisme dans la critique littéraire.

⁹² Les principaux auteurs de l'École de Constance sont Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 et plus tard *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988) et Wolfgang Iser (*L'Acte de lecture et l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985). N'oublions pas d'autres ouvrages de référence comme : Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979. Ces travaux ont été la continuation des réflexions commencées aux États-Unis dans les années 1930 par Louise Rosenblatt et au Royaume-Uni par Ivor Armstrong Richards et C.S. Lewis.

⁹³ Cf. Une liste de possibilité d'étude des cas, *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, op. cit., p. 93.

⁹⁴ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions de Minuit, 1975.

L'élargissement du champ d'étude se reflète dans l'enseignement de la littérature comparée en France. De cette façon, parmi les domaines nouveaux, on dénombre les littératures latino-américaines, la francophonie (surtout le Maghreb et le Canada), les littératures de l'Afrique Noire. En 1977, la Sorbonne Nouvelle inaugure un laboratoire « Interactions culturelles du monde slave et de l'Occident »⁹⁵. La plupart de leurs travaux concerne la littérature russe, au détriment d'autres littératures slaves.

Une autre nouveauté intéressante, lors du dernier congrès de cette décennie, tenu à Innsbruck, en 1979, est la confirmation de l'ouverture du champ d'étude à d'autres disciplines de l'art (idée prônée jusqu'alors par l'école américaine). Les nouveaux champs d'étude concernent les relations entre la littérature et autres arts : musique, cinéma⁹⁶, peinture. Les écrivains comme André Pieyre de Mandiargues sont de plus en plus conscients de l'importance de ce rapport avec le cinéma. En particulier en ce qui concerne l'érotisme littéraire, il semble que l'adaptation cinématographique se prête très bien à ce sujet et offre de l'espace pour ce type d'étude comparatiste. Nous pouvons citer à ce propos les cinéastes de l'âge d'or du film érotique comme Pier Paolo Pasolini (*Décameron*, 1970, *Les Contes de Canterbury*, 1972, *Salò ou 120 journées de Sodome*, 1975), Federico Fellini (*Casanova*, 1976) ou Walerian Borowczyk, (*La Marge*, 1976, *L'histoire d'un péché*, 1975).

Le phénomène de la culture et de la littérature de masse, de plus en plus établi, a trouvé également son reflet dans les discussions des comparatistes qui s'intéressent aux problèmes d'expression et de communication (sémiologie et sémiotique)⁹⁷ et à la paralittérature (littérature de jeunesse, la littérature populaire, roman policier, science-fiction, etc.)⁹⁸. Une tendance de plus en plus ressentie est

⁹⁵ Cf. Michel Cadot, « Interactions culturelles du monde slave et de l'Occident » dans *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, op. cit., p. 327-331.

⁹⁶ Si le domaine de la peinture (notamment au XIX^e siècle) et celui de la musique deviennent de plus en plus étudiés, il y a en revanche un problème de reconnaissance du cinéma comme champ d'étude comparative, à cause de sa référence à la culture de masse. C'est d'autant plus frappant si l'on considère la richesse de la production cinématographique française. Cf., Jeanne-Marie Clerc, « Littérature et cinéma », dans *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, op. cit., p. 157-171.

⁹⁷ Effectivement, c'est surtout grâce à la sémiologie que l'on peut comparer les sens transmis par les différents arts.

⁹⁸ Cf. Yves Chevrel, « L'enseignement de la littérature comparée » dans *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, op. cit., p. 255-279.

celle de l'interdisciplinarité ; la littérature comparée côtoie la sociologie, l'histoire des civilisations, l'ethnologie, l'anthropologie⁹⁹. L'enseignement est limité par des contraintes linguistiques (la disponibilité des traductions), la plupart des lectures de littératures étrangères s'effectue en français¹⁰⁰. En ce qui concerne la méthodologie de l'enseignement, elle se base surtout sur la dialectique des études des cas particuliers et des synthèses. Les comparatistes, pour approcher les textes, choisissent parmi toutes les méthodes proposées par la critique (avec une prévalence du structuralisme et des études de réception). Contrairement à la pratique d'une explication de texte exhaustive prônée dans les années 1960 par Simon Jeune, on privilégie, dans les années 1970, le commentaire composé, le commentaire comparé, un essai de synthèse et une comparaison de traductions.

Quant au but de l'enseignement¹⁰¹ de la littérature comparée, Yves Chevrel propose¹⁰² deux objectifs principaux : la culture générale et une réflexion sur les valeurs esthétiques. Les deux questions sont fort problématiques et ont suscité des polémiques. La culture générale, institutionnalisée en France (issue d'une tradition humaniste et renaissante), n'est pas pratiquée au même degré dans d'autres pays. De même, la réflexion sur les valeurs esthétiques touche plus d'une discipline des sciences humaines et il est difficile de croire qu'elle soit la particularité de la littérature comparée. Il nous semble que les deux notions proposées n'étaient pas suffisantes pour soutenir l'existence d'une littérature comparée en tant que matière à enseigner et il faudra encore attendre pour avoir une réponse plus adéquate. Quoiqu'il en soit, nous sommes d'avis qu'au lieu d'interroger la littérature comparée du point de vue pragmatique (à quoi sert-elle ?), peut-être serait-il plus intéressant de se demander si en tant qu'historien,

⁹⁹ Comme le remarque Yves Chevrel, cet élargissement des aires linguistiques ne touche pas les aires linguistiques dans le concours d'agrégation de Lettres Modernes renfermés à la langue française, allemande, anglaise et italienne et à la littérature du XIX^e siècle.

¹⁰⁰ C'est le même problème aux États-Unis. Le problème de l'enseignement dans les années 1970 réside dans les travaux comparatistes sur les textes en traduction. Malgré la multiplication des cursus universitaires et des chaires, le problème de la disponibilité des ouvrages en langue originale, le manque de spécialistes et la faible connaissance des langues étrangères reflètent le niveau variable des études comparatistes de cette époque.

¹⁰¹ Bien que nous présentions ici une réflexion sur l'enseignement de la littérature française en France, il n'existait pas, à l'époque, un répertoire didactique français. Cependant, aux États-Unis, Robert J. Clements a publié *Comparative literature as academic discipline : a statment of principles, praxis, standards*, New York, The Modern Language Association, 1978.

¹⁰² Le texte date de 1983.

théoricien ou critique de la littérature, l'on peut, pour faire une étude valable, choisir une démarche qui ne soit pas comparatiste.

Finalement, les théories de la traduction (surtout la théorie des polysystèmes¹⁰³) donneront une nouvelle vie à la littérature comparée et aspireront même, au tournant du siècle, à la remplacer avec l'établissement de la traductologie.

Les années 1980

Comme le note Agnès Sola en 1983, la théorie structuraliste comme méthode principale des études littéraires commence à perdre du terrain : « du « retour au « plaisir du texte » à la découverte des problèmes posés par la réception des œuvres littéraires, de nombreuses autres approches ont tendance à la supplanter »¹⁰⁴. Les champs d'études considérés comme fondamentaux (mouvements, thèmes, périodes, courants, l'histoire des idées) laissent la place aux sujets de frontières, aux littératures émergentes, aux études culturelles et aux identités sexuelles. C'est la première fois que la thématique de la sexualité entre dans le débat comparatiste.

Avec le début de la démocratisation de nombreux pays dans le monde (par exemple, le début de la décomposition de l'Union Soviétique), avec la chute des dictatures militaires (Espagne) ou des régimes autoritaires, l'histoire mondiale change de visage. De même, la littérature comparée qui s'établit de plus en plus avec la nouvelle théorie littéraire, se trouve des champs nouveaux de recherche. C'est surtout le cas de la troisième vague du féminisme et du débat sur le statut de la femme dans les études littéraires (femme comme personnage, femme comme auteur, femme comme critique). L'entrée du féminisme et de la critique féministe dans le discours comparatif est un signe de renouvellement. L'ensemble des approches féministes de la littérature a été recueilli par Elaine Showalter en 1981¹⁰⁵. Pour la première fois, la comparaison abandonne le domaine du territoire et de la nation pour aborder l'identité sexuelle de l'homme et de la femme. En

¹⁰³ En 1970, Itmar-Even Zohar donne une conférence à Tel Aviv intitulée : « Function of the Literary Polysystem in the History of Literature ». Cf., Itmar-Even Zohar, « Polysystem theory », *Poetics Today*, vol. 1-2, 1979, p. 287-310.

¹⁰⁴ Agnès Sola, « Théorie de littérature » dans *La Recherche en littérature générale et comparée en France : aspects et problèmes*, op. cit., p. 232.

¹⁰⁵ « Feminist Criticism in the Wilderness », *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*, éd. Elaine Showalter, New York, Pantheon, 1985, p. 243-270.

effet, l'étude comparative a été le seul moyen possible pour mettre en évidence une révision de l'histoire littéraire de plusieurs pays. Le gynocriticisme a été la première tentative de création d'une méthodologie nouvelle basée sur les approches poststructuralistes et psychanalytiques. Ces démarches seront critiquées dans la décade suivante par la critique post-féministe. Les congrès de Munich en 1988 et de Tokyo en 1991 ont été dominés par cette nouvelle thématique. Parallèlement, dans les années 1990, nous pouvons voir la nouvelle approche culturelle du comparatisme, l'internationalisation des études culturelles *Cultural Studies*.

Les années 1980 marquent une nouvelle crise de la littérature comparée : elle est surtout le rejet de la perspective comparatiste européocentriste et de la bipolarité régnant dans beaucoup de champs d'études. Les comparatistes revendiquent une ouverture réelle du champ d'étude, une multipolarisation du point de vue et l'abandon de la politique discriminatoire. L'on voit d'autres publications d'études postcoloniales¹⁰⁶ : en 1990 Gayatri Chakravorty Spivak publie *The Post-Colonial Critic*¹⁰⁷. Cette tendance rouvre le débat sur le but de la comparaison. L'accent est mis de plus en plus sur la recherche des différences et de l'hétérogénéité. L'on observe, en même temps, le retour de la notion de littérature mondiale, faite de polysystèmes, d'interdépendances et non de valeurs esthétiques universelles. Cette tendance à montrer les fragments d'une totalité annonce en quelque sorte la révision du rôle de l'histoire dans les études comparatistes (*New Historicism*). Le langage et le discours dépendent d'une situation historique. Les comparatistes proposent de rapprocher la littérature comparée et la théorie littéraire et d'établir, comme objet principal de sa recherche, la littérarité comme une sorte de poétique universelle¹⁰⁸.

Le cas polonais

La première tentative pour présenter l'histoire de la littérature comparée en Pologne¹⁰⁹ date des années 1980. Dans son ouvrage, Halina Janaszek-Ivanickova trace un parcours que nous voudrions présenter très sommairement. Tout d'abord,

¹⁰⁶ N'oublions pas le prix Nobel de la littérature pour l'écrivain nigérien Wole Soyinka date de 1986. C'était le premier africain et le premier auteur noir à être primé ainsi.

¹⁰⁷ Londres, Routledge, 1990.

¹⁰⁸ Cf. Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF, 1988.

¹⁰⁹ Halina Janaszek-Ivanickova, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa, PWN, 1989.

après la Seconde Guerre mondiale, la discipline en tant qu'institution n'existe pas, il n'y a pas de chaires, ni de revues spécialisées ; cela n'empêche pas la pratique du comparatisme littéraire, issue d'une très longue tradition. Dès la fin du XIX^e siècle, les études comparatistes étaient dans la majorité des cas des études bilatérales, menées par des professeurs de littérature polonaise ou des néophilologies (anglaise, allemande, russe, romane, slave). La critique polonaise propose de définir la littérature comparée en trois niveaux : le plateau (les littératures), la perspective (qui doit être internationale), la fonction (elle dépend de l'état des études littéraires : la théorie, l'histoire et la critique littéraire). Le trait caractéristique de la littérature comparée en Pologne, comme dans d'autres pays slaves, est son intérêt particulier pour le folklore. D'un autre côté, la plupart des études concernent la réception des courants européens par la littérature polonaise. Les travaux comparatistes ont toujours privilégié la critique littéraire et une approche sociologique et psychologique (dans la lignée de Posnett, Taine et Georg Brandes). Cette tendance a eu des conséquences sur la prédominance de la littérature envers les autres arts et envers le statut social élevé des écrivains dans la société¹¹⁰. Le statut secondaire des arts visuels a probablement ralenti pour longtemps l'approche comparatiste interdisciplinaire.

Une autre tradition concerne les grandes synthèses et les projets d'histoires universelles de la littérature. En 1918, après cent vingt-trois ans de disparition de la carte de l'Europe, la Deuxième République Polonaise a dû affronter une nouvelle réalité. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer (l'essor du nationalisme), la tendance générale des études littéraires était la volonté de confrontation et de connaissance des autres cultures. L'histoire comparée des littératures était le courant principal des années suivant la Seconde Guerre Mondiale, jusqu'aux années 1980. Dans l'opinion de Janaszek-Ivanickowa, cette tendance de « influence-ologie » a contribué à la stagnation dans les recherches en littérature comparée. Il y avait des comparatistes d'une renommée internationale comme Mieczysław Brahmmer ou Stefania Skwarczyńska, mais leurs cas ne représentaient pas la majorité des travaux jusqu'aux années 1960-1970, quand les premières tentatives de dessiner la littérature comparée en Pologne ont été mises

¹¹⁰ Cette situation change diamétralement après 1989.

en œuvre. La revue sur la théorie des genres littéraires¹¹¹, publiée à Łódź, et l'ouvrage sur le rapport entre la littérature et le théâtre¹¹² sont des exceptions. La comparatiste polonaise résume ainsi l'état des recherches en Pologne : un grand nombre d'ouvrages comparatistes, une faible conscience théorique et méthodologique, un manque de reconnaissance institutionnelle : la littérature comparée est comme une branche d'études en histoire et théorie littéraire. Elle voit un grand potentiel pour le développement du comparatisme, cependant, il faudra attendre encore presque trente ans.

Les années 1990, la mort de la discipline ?

En 1993, Susan Basnett a dit : « aujourd'hui, la littérature comparée, dans un certain sens, est morte »¹¹³. Selon la critique américaine, la littérature comparée s'est trouvée dans une situation paradoxale. D'un côté, on constate la fin du comparatisme européocentrique, traditionnel, basé sur les oppositions binaires. D'un autre côté, on voit apparaître des politiques nationalistes dans les pays postcoloniaux, les ex-républiques soviétiques et d'autres pays de l'Est comme la Pologne. Il faut donc réfléchir de nouveau sur la validité des programmes scolastiques et sur l'enseignement de la littérature comparée à l'université. Le « *report on standards* » américain de 1993, proposait aux comparatistes de ne pas ignorer l'importance de la langue nationale et de l'esprit national dans les études comparatives, pour dégager l'hégémonie et la résistance des pays déterminés dans le discours postcolonial, selon la formule anglaise « *Nationalism we like vs Nationalism we dislike* ». D'après le politologue américain Francis Fukuyama, l'année 1989, année de la chute du communisme et de la fin de la Guerre Froide, marquait la fin de l'histoire dans le sens hégélien des grandes narrations¹¹⁴. Aujourd'hui, nous pouvons être au moins sceptique en ce qui concerne le résultat de la victoire de la démocratie libérale. De toute façon, la carte d'Europe a changé, de même que la réalité culturelle. Dans beaucoup de pays de l'Est de l'Europe, après la disparition de la censure communiste, l'on observe

¹¹¹ « Zagadnienia rodzajów literackich / Les Problèmes des genres littéraires » était un périodique multilingue de référence internationale pour la thématique des genres. Fondé à Łódź en 1958 par Stefania Skwarczyńska, Jan Trznadlowski et Witold Ostrowski, la revue continue de paraître.

¹¹² Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, La Haye, Mouton, 1975.

¹¹³ « Today comparative literature in one sens is dead ». Susan Basnett, *Comparative Literature: a critical introduction*, Oxford, Blackwell, 1993

¹¹⁴ Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992 ; *La Fin de l'histoire ou le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.

l'américanisation de la culture et une lente politique de réhabilitation de ce qui était prohibé auparavant. C'est le cas de l'œuvre Witold Gombrowicz. Tandis que l'Europe Occidentale maintient le *statu quo* et s'oriente vers une intégration économique¹¹⁵, le processus de récupération de la culture dans les nouvelles frontières n'est pas facile (la guerre des Balkans). D'un point de vue politique, la littérature comparée était vue par le régime communiste comme une idéologie cosmopolite, occidentale, bourgeoise donc nocive. Cela ne veut pas dire que les pratiques comparatives traditionnelles (surtout au sein des départements des philologies modernes) n'existaient pas, mais la reconnaissance comme discipline indépendante n'était pas imaginable. C'est pourquoi jusqu'aux années 1990, le comparatisme littéraire ne se développe pas institutionnellement en dehors des pays occidentaux.

La même année, paraît, en anglais, le travail du critique palestino-américain Edward Saïd, *La Culture et l'impérialisme*¹¹⁶. L'auteur propose un bilan de la littérature comparée qui commence dans les années 1970 car :

la littérature comparée, dans sa grande tradition européenne et américaine, a été dominée jusqu'au début des années 1970 par un style de travail presque disparu. C'était, pour le définir d'un mot, de l'érudition - pas de la « critique littéraire », comme on dirait plus tard¹¹⁷.

Il est difficile de refuser cette acception si l'on considère la vision prédominante de la littérature comparée comme étant une histoire littéraire comparée. Selon Saïd, les premiers comparatistes étaient des philologues, avec une culture et une préparation qui supplantent largement celle des comparatistes contemporains. Saïd voit l'origine de leur préparation humaniste dans la longue tradition du siècle des Lumières, de ce qu'il appelle « l'anthropologie laïque »¹¹⁸ triomphante en Allemagne, en France, en Italie, en Russie, en Suisse et en Angleterre. Le succès de ces idées, entre 1745 et 1945, supposait être garanti par l'essor, en parallèle, du nationalisme. Saïd condamne surtout l'universalisme eurocentrique des études littéraires (tout comme d'autres disciplines) qui laissent de côté la production de l'Orient, l'Afrique et l'Amérique Latine. Les conflits politiques nationaux se

¹¹⁵ La création de l'Union Européenne en 1993.

¹¹⁶ Edward Saïd, *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto and Windus, 1993.

¹¹⁷ Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, p. 87.

¹¹⁸ *Ibid.*

reflètent dans la politique culturelle et les travaux comparatistes. Il s'agit surtout de la politique des empires coloniaux européens et de la politique actuelle américaine. Saïd critique par conséquent le déconstructionnisme, le marxisme, le *New Historicism*, pour ne rien dire de l'impérialisme américain contemporain. D'après le critique, la tâche du comparatiste consiste à déceler l'exploitation impérialiste dans la culture et la littérature, intrinsèquement liées à la politique. La thèse principale de Saïd est que la culture et l'impérialisme font un. Il critique la tradition kantienne de la séparation entre de l'esthétique-culturel et le réel. Dans le premier comparatisme, il voit un signe de supériorité de l'Europe. Le critique cherche à établir une liste des écrivains impérialistes. Même si l'on reconnaît le rôle de la perspective politique dans le développement possible des études comparatistes et surtout la domination culturelle américaine dans les années 1990¹¹⁹, il serait possible d'élargir cette perspective dans les études des littératures post-soviétiques¹²⁰. Il faut également de la prudence en ce qui concerne le concept d'impérialisme européen et en matière de généralisations trop hâtives, étant donné que, jusqu'à 1945, les empires coloniaux rivalisaient entre eux et prétendaient avoir la supériorité tant militaire qu'économique et culturelle, tandis que beaucoup de pays que nous connaissons aujourd'hui en Europe devaient encore attendre leur indépendance.

Les tentatives pour rapprocher la littérature comparée de la théorie littéraire ont échoué à créer une méthodologie unique. L'interdisciplinarité a dominé la recherche dans les sciences humaines et la littérature a perdu son rôle central. La seconde nouveauté des années 1990 est l'internationalisation des études culturelles interdisciplinaires, *Cultural Studies*¹²¹. Les ouvrages en langue anglaise commencent à dominer le domaine comparatiste. Du point de vue des

¹¹⁹ Il suffit d'aller au cinéma ou d'allumer la radio pour s'en apercevoir.

¹²⁰ Nous pouvons évoquer Ferdynand Ossendowski (1876-1945), voyageur infatigable, professeur universitaire, membre de l'Académie Française, auteur des récits de voyages extrêmement connus avant la Seconde Guerre mondiale (plus de 70 livres traduits en vingtaine de langues) qui a été prohibé par le régime staliniste, ses livres brûlés et son nom effacé de l'histoire de la littérature jusqu'à 1989.

¹²¹ La tradition date des années 1960 en Angleterre et des travaux de Richard Hoggart sur la culture populaire. C'est à partir des années 1990 que les études culturelles prennent de l'essor. En Pologne, plusieurs universités ouvrent des chaires d'études culturelles. Cependant, la discipline a eu des problèmes pour pénétrer en France ou en Allemagne.

thématiques, il faut surtout souligner la concentration des études féministes et post-féministes¹²².

D'après Carla Locatelli, les études comparées féministes peuvent se donner quatre thèmes principaux : le féminin ; les littératures et les critiques comparatives écrites par les femmes ; les littératures et les critiques comparatives écrites sur les femmes¹²³ (en y incluant la représentation des femmes dans les cultures patriarcales) ; la combinaison de ces trois composants¹²⁴. Selon la comparatiste italienne, l'apport nouveau de la critique féministe à la littérature comparée est l'ouverture à la réciprocité et au dialogisme des cultures. De plus, les études féministes prolongent et enrichissent la tradition des études de réception. En introduisant la notion de la lectrice, la littérature comparée au féminin offre de nouvelles possibilités pour comprendre la traduction et la transmission des textes et autres ouvrages culturels. Il ne s'agit pas d'oppositions toutes faites entre masculin et féminin, mais il s'agit de voir des possibilités de dialogues, mêmes entre les femmes (étant donné la pluralité des discours féministes et post-féministes). C'est ainsi que Locatelli essaie d'expliquer la notion anglaise de *Women's Studies in Comparative Literature*¹²⁵. Aux États-Unis, les textes de Teresa de Lauretis¹²⁶ examinent les problématiques féministes ; Judith Butler publie *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*¹²⁷, ouvrage qui marque une nouvelle conception des études sur les identités sexuelles. La réflexion va au-delà du champ féministe et inclut la question des minorités sexuelles et celle de leur fonctionnement dans la culture. Dans la veine des études derridiennes, les mots qui hantent les titres sont la différence, la crise et l'identité. La question de l'identité sexuelle ne se renferme pas sur la question féministe. *Queer Studies* offrent une autre possibilité de séparation du texte d'avec la

¹²² Le champ d'étude est développé par la critique comparative italienne. Voir le premier bilan européen des études comparatistes féminins, *S/Ogetti Immaginari : letteratura comparate al femminile*, éd. Liana Borghi et Rita Svandrlik, Urbino, QuattroVenti, 1996.

¹²³ Ici, l'auteure s'inspire de la notion de « personnages conceptuels », en transformation permanente comme l'entendaient Gilles Deleuze et Felix Guattari. Cf. Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Édition de Minuit, 1991.

¹²⁴ Carla Locatelli, « e/o : S/Ogetti immaginari : letteratura comparate al femminile » dans *S/Ogetti Immaginari : letteratura comparate al femminile*, op. cit., p. 49-51.

¹²⁵ Notons le pluriel *Women's* et non *Woman's*.

¹²⁶ Cf., Teresa de Lauretis, *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana UP, 1986; *Technologies of Gender : essays on theory, film and fiction*, Bloomington, Indiana UP, 1987.

¹²⁷ New York, Routledge, 1990. Voir Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, New York, Routledge, 1993.

thématique sexuelle. Ces nouvelles approches permettent de construire le belvédère de l'érotisme suivant des optiques très variées.

Le comparatisme culturel ou *cultural studies*

La littérature comparée continue d'incorporer de nouveaux objets d'études à de nouvelles théories, selon la politique d'inclusion « *politics of inclusion* » comme l'appelle Haun Saussy¹²⁸. La question que l'on pose ne concerne plus la comparaison mais la littérature. À l'instar de Wellek qui prônait, vers la fin des années 1950, l'usage des théories littéraires (alors contemporaines comme le formalisme, la stylistique, la psychanalyse freudienne et jungienne, la critique marxiste, *New Criticism*), comme nous avons essayé de le montrer, la littérature comparée semble continuer sur cette voie dans la seconde moitié du XX^e siècle. Le structuralisme et le post-structuralisme de l'école française (appelée aux États-Unis *French Theory*), les études de réception, l'intertextualité, les études postcoloniales et féministes et, finalement, des études culturelles ont nourri l'appareil critique des comparatistes. L'aire linguistique s'est élargie à un niveau mondial. Presque tous les types de productions culturelles ont été incorporés comme objet d'étude comparatiste. L'arrivée des études culturelles signifie une interdisciplinarité majeure et le dialogue avec les disciplines comme la sociologie (classe sociale, race, *gender*, sexualité), l'histoire et la géopolitique (l'Occident, le non-Occident, l'avant et l'après colonisation, le postcolonialisme), l'histoire des technologies (les formes de communication, les médias), l'anthropologie, ou encore l'ethnographie¹²⁹. Selon Haun Saussy, ce sont ces disciplines qui conditionnent la littérature comparée et non l'inverse.

La métadisciplinarité du comparatisme littéraire

D'après le critique américain, la seule possibilité de maintenir l'existence de la littérature comparée, face à l'émergence des études culturelles, ne consiste ni dans la recherche de la littérarité, ni dans l'étude de la culture, mais dans sa métadisciplinarité. Il faut donc laisser à la théorie littéraire les travaux sur la littérarité et aux études culturelles la description des composantes de la culture. La

¹²⁸ Cf. Haun Saussy, *Comparative Literature in an Age of Globalization*, New York, John Hopkins UP, 2006.

¹²⁹ Cf. Haun Saussy, « Exquisite Cadavers stiched from Fresh Nightmares » dans *Comparative Literature in an Age of Globalization*, *op. cit.*, p. 20.

littérature comparée doit questionner et, pour ce faire, doit utiliser la méthode comparative pour donner des exemples et des contre-exemples qui dépassent tous les types de frontière. Dans cette perspective, elle est condamnée à être une discipline expérimentale qui côtoie l'arbitraire et le relatif. Le principe de questionnement n'est pas sans danger pour la discipline elle-même. D'une manière assez exceptionnelle, la littérature comparée a été critiquée pendant toutes les décades de son existence par les comparatistes eux-mêmes. En quelque sorte, les crises et les renouvellements font partie de sa tradition.

ANNEXE II

L'amour dans les langues slaves

À cause du manque de sources écrites et de la postériorité chrétienne qui a essayé d'effacer les traces des croyances païennes, il serait difficile de parler d'une seule source cosmogonique ou mythologique dans les pays slaves. Le polythéisme slave ressemble à celui des grecs, mais il se différencie par une abondance de démons (masculins et féminins)¹ responsables de toutes sortes d'activité humaine. C'est grâce à une analyse comparée des légendes et des représentations folkloriques que les spécialistes ont restitué des bribes de la cosmogonie slave. Selon la version la plus commune², le monde a été créé d'une vaste étendue d'eau où vivaient Swarog et Weles. Un jour, ils ont pris une poignée de sable du fond de l'eau et, ainsi, la terre est apparue. Après un conflit qui les a opposés, Swarog est resté sur la terre et Weles a été envoyé aux ténèbres. Le caractère dualiste a été repris dans l'ère chrétienne dans la représentation de la lutte entre Dieu et le diable. Pour rompre cette dialectique, selon une des versions, une divinité féminine *Lela* ou *Laba* était garante de l'amour. La nuit du 21 au 22 juin était alors traditionnellement traitée comme la fête de l'amour, *Noc Kupały*. Nous pourrions comparer ce culte à ceux d'Éros ou d'Aphrodite dans la civilisation grecque. Le manque de représentations artistiques et de sources écrites ne permet pas d'établir un parcours étymologique crédible. Nous pouvons

¹ Le vampire est un des motifs slaves les plus répandus dans la culture européenne.

² Cf. A. Szyjewski, *Religia Słowian (La Religion des Slaves)*, Cracovie, WAM, 2003.

supposer que les premiers slaves étaient bigames et acceptaient la liberté sexuelle avant le mariage aussi bien parmi les garçons que parmi les filles.

Les langues slaves n'ont pas subi l'influence linguistique de la civilisation gréco-romaine à cause de leur position géopolitique en Europe. Au Moyen Âge, les slaves développent leur propre mot *leubh*³ indépendamment. Dans les langues slaves occidentales, ce mot s'est développé vers le sens de volupté, charme et plaisir : *lubieżność*, *lubieżny*⁴, *lubieżnie*⁵ mais également d'amour (le verbe actuel polonais *lubić* signifie plaire). Le polonais a inventé un autre mot, vers le XIV-XV^e siècle, *miłość* issu du protoslave *mil-ostъ* qui signifiait (pitié, charité ou bien grâce). Le nom vient d'un participe *mily*⁶ (digne de pitié) et du verbe *mijać*⁷ (passer devant sans attaquer⁸). Ce mot apparaissait dans ce sens dans les prédicats nobiliaires comme « Wasza Miłość (littéralement Votre Amour/Grâce) pour devenir plus tard *Wasz Mość* (formule utilisée pour s'adresser aux rois). Le mot a donc un sens dynamique et pacifique à la fois. Ce n'est qu'à la Renaissance que *miłość* a pris le sens très général, équivalant à l'*amor* latin, d'où le verbe *miłować* dans le sens de l'*amare* latin et l'adjectif *miłosny* dans le sens d'*amatorio* (qui traite de l'amour). Le verbe actuel, utilisé dans le sens d'aimer, en polonais, est *kochać* qui date du XVII^e siècle. Selon une des étymologies, il signifiait d'abord soigner ou toucher (*-kasati*). Quoiqu'il en soit, *miłość* et son dérivé *miłosny* seront utilisés pour expliquer la valeur d'*erôs* et *eroticus*. Il désignait les formes d'amour adaptées dans la culture chrétienne.

L'influence française sur la langue polonaise

À la Renaissance, l'ouverture culturelle fait du nouvel état polonais, un théâtre des dynasties européennes, venant de différents pays. En ce qui concerne les relations culturelles franco-polonaises, il y a eu deux moments-clef : l'un au

³ C'est l'origine commune avec les familles de langues germaniques, d'où *Liebe* allemand ou *Love* anglais.

⁴ C'est cet adjectif qui sera utilisé pour parler de la syphilis *lubieżna choroba*.

⁵ Cet usage apparaît dans l'un des premiers dictionnaires historiques de la langue polonaise, *Dictionarium trium linguarum* du XVII^e siècle, 1677.

⁶ Selon le dictionnaire étymologique d'Aleksander Brückner, le mot pourrait probablement avoir quelque parenté avec le verbe latin *mitigare* qui a donné en français le verbe *mitiger* dans le sens d'adoucir. Cf. Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego (Le Dictionnaire étymologique de la langue polonaise)*[1927], Warszawa, Wiedza Powszechna, 1985, p. 337

⁷ Ce verbe aurait la même origine proto-indoeuropéen que le verbe latin *meare* dans le sens d'« aller, passer », présent dans le mot français « perméable ».

⁸ Dans ce sens, le mot renvoie également au mot *mir* qui signifie la paix ou l'ensemble des gens vivants en paix.

XVI^e siècle l'autre au XVII^e siècle. Le premier roi élu par la noblesse polonaise fut le frère du roi français, Henri de Valois. Même si le séjour de ce dernier n'a duré que quelques mois du 1574 (il est retourné en France après la mort de son frère Charles IX), des échanges culturels entre la France et la Pologne ont commencé. Dans le siècle suivant (1645-1668), il faut surtout remarquer le rôle politique et culturel joué par l'épouse française du roi Ladislas IV Vasa et ensuite par son frère Jean-Casimir Vasa et Louise-Marie de Gonzague⁹. Elle a créé le premier salon littéraire à la cour royale polonaise et a commencé à propager la culture française et notamment la langue française en Pologne. Si la cour et l'aristocratie adoptent la langue française, la noblesse (qui était majoritaire) résistait encore à suivre le modèle culturel étranger. Au XVIII^e siècle, l'usage du français devient de plus en plus courant. Les rapports politiques sont fortifiés par les mariages royaux ; Maria Leszczyńska¹⁰ (fille du roi polonais) épouse Louis XV et devient reine de France.

L'influence culturelle se perçoit dans le lexique, surtout à grâce à l'introduction de la langue française dans les écoles jésuites et à l'établissement de la chaire de langue française à l'Académie Cracovienne en 1736. Cependant, même au temps du dernier roi polonais, Stanislas August Poniatowski, (considéré par les historiens comme francophile), l'influence de la langue française reste dans le domaine de la vie culturelle de la haute société et surtout dans la langue parlée, étant donné les règles classiques préservant la pureté de la langue polonaise littéraire. Le XIX^e siècle change cette situation, les emprunts français en polonais concernent tous les domaines : la vie sociale, les objets de toilettes, la cuisine et le jargon militaire. La Grande Émigration polonaise s'est concentrée en France et surtout à Paris, d'où, une influence marquée dans le lexique littéraire et artistique : en peinture : *atelier, gobelin, grawiura, ornamentacja, pejzaż, plener, wernisaz* ; en littérature : *aleksandryn, ballada, beletrystyka, dekadencja, felieton, kalambur, paseizm, pastisz, renesans, reportaż, romantyzm* ; ainsi que dans le domaine de l'architecture, du théâtre et de la musique. Les emprunts français concernent également la vie politique, l'administration, l'économie, la science,

⁹ (1611-1667).

¹⁰ C'est de la même famille que vient Ewelina Rzewuska-Hanska, l'amante polonaise d'Honoré de Balzac.

(*afera, ankieta, anons, barykada, biuro, departament, kontrola, premier*)¹¹. Les gallicismes entrent dans le lexique de base de la langue polonaise d'aujourd'hui : *adres, awans, awantura, bagaż, dyżur, grupa, hotel, karton, notes, parter, peron, plaza, portfel*, etc. Selon les linguistes, cette présence des emprunts français dans la langue polonaise atteint son apogée à la fin de la Première Guerre Mondiale et pendant les années 1920. Le rôle prédominant de la langue anglaise et l'isolement culturel pendant les années du communisme en Pologne (1945-1989) ont diminué l'influence de la langue française. Quoiqu'il en soit, d'un point de vue statistique, le français reste la langue qui a donné le plus d'emprunts à la langue polonaise: 5889 contre 5800 du latin, 4096 du grec, 3593 de l'anglais, 2978 de l'allemand et 1250 de l'italien¹². Comme le constate un linguiste français : « Les mots d'origine étrangère les plus nombreux et les plus variés qui se trouvent dans la langue polonaise sont les mots d'origine française »¹³. Il semble donc que le lexique ait, en quelque sorte, fait preuve de l'influence de la culture française sur la culture polonaise. Malgré un énorme apport lexical, la langue française n'a pas pénétré dans le lexique polonais de la sexualité. C'est le cas pour le reste des langues slaves qui ont préservé le lexique venant surtout de la tradition populaire¹⁴. La variante sexuelle de la langue est pleine d'euphémismes difficilement compréhensibles dans la traduction. De cette façon, les parties du corps ou les synonymes du coït restent indéchiffrables.

¹¹ Tous les exemples dans ce paragraphe sont d'après Bogdan Walczak, « Galicyzmy w polszczyźnie na tle historii związków francusko-polskich », *Rozprawy Łódzkiej Komisji Językowej*, n° 32, 1986, s. 291-298.

¹² Cf. Les données statistiques d'après *Wielki słownik wyrazów obcych (Le Grand dictionnaire des mots étrangers)*, <http://poradnia.pwn.pl/lista.php?id=11958>.

¹³ Jiri Damborsky, *Influence du français sur le lexique et la phraséologie du polonais*, dans *Zur grammatischen und lexikalischen Struktur der slavischen Gegenwarts-sprachen*, Halle, 1968, p. 213-224

¹⁴ Cf. Aleksandr V. Gura, « Coitus in the symbolic language of slavic culture », disponible sur <http://www.folklore.ee/folklore/vol30/gura.pdf>

ANNEXE III

La transcription d'un des entretiens avec Francine Mallet

L'extrait n'a pas été inclus dans la publication postérieure, *Le Désordre de la mémoire*, 15 minutes, juin 1973

« Francine Mallet : Il est certain qu'à notre époque où l'érotisme plus ou moins bien compris est très vulgaire quand on le voit à travers certains films ou surtout certaines affiches, votre érotisme est différent. Mais comme il a été dans toute votre œuvre depuis le début jusqu'à la fin et comme il est très important, je vais vous demander, dans cet entretien, sinon de le définir, au moins de l'illustrer.

André Pieyre de Mandiargues : - Je crains vous redire beaucoup moins bien ce que j'avais écrit assez bien et ce que vous venez de lire. Je suis, en effet, un peu agacé aujourd'hui par un certain érotisme vulgaire que nous trouvons partout, partout. Cependant, je ne nierai pas du tout que l'érotisme tienne une place très importante dans mon œuvre, et là aussi, je suis tenté de me reporter sinon à l'enfance au moins à la jeunesse, à l'adolescence, à mes goûts en matière de lecture, à mes goûts en matière d'art et en quantité de choses. L'érotisme au début, surtout avant 1939 était assez rare, il représentait une outrance, il représentait un franchissement d'une barrière, d'une frontière, une quantité de choses... je vais, peut-être, choquer certains de mes amis en parlant un petit peu d'un problème, d'une certaine censure. Bien entendu, la liberté nous plaît beaucoup et nous

sommes toujours tentés d'intervenir en faveur de la liberté. Cependant, je ne suis pas sûr que cette libéralisation totale vers laquelle on voudrait nous conduire en matière de littérature sur le plan sexuel soit bien souhaitable [...]

FM : Dans la littérature et dans les films particulièrement, pour ne pas parler du théâtre...

APM : Oui, mais pour le moment, je me tiens sur le plan de la seule littérature pour ne pas parler de trop de choses à la fois. Il me semble que nous assistons à une baisse de tension très grave parce qu'il n'y a pas de doutes que ce qui est interdit, ce qui est prohibé représente une sorte de feu brûlant qui est inspirateur pour l'écrivain, pour le poète, beaucoup plus que ce qui est permis, ce qui est autorisé, ce qui est, comment on dit, dans le domaine public. Et donc, je crois que l'époque dans laquelle nous sommes actuellement ne durera pas beaucoup et je crois qu'inévitablement le monde, un peu partout, va être amené à de nouvelles censures. Tout ce qu'on peut espérer c'est que ces censures soient menées, dirigées avec plus d'intelligence qu'elles le sont aujourd'hui.

FM : J'ai remarqué cette phrase chez vous : « L'amour ne se rencontre pas fréquemment chez Sade ; ce n'est pas le moindre reproche que nous puissions faire à son œuvre. À ce propos, je crois qu'entre toutes ses contradictions il en est une dont nous pouvons lui rendre grâce et qui est justement d'avoir donné quelque tendresse à Juliette et surtout à Eugénie alors que l'on chercherait vainement une trace d'affection de sa part quand il s'agit de personnages masculins ». J'ai remarqué cette phrase parce que vous signalez dans Sade une nuance dans l'érotisme que chez vous j'ai trouvé.

APM : Ah, vous me faites trop d'honneur et vous m'écrasez en même temps. Ce que je voudrais dire tout simplement est que, en effet, Sade est très loin de l'amour. Sade appartient à un monde qui s'éloigne de nous. Que se passe-t-il dans ce grand [?] pour qu'il soit capable, en prison, sur des sortes de ruban de papier qu'il collait bout à bout, écrivant à la loupe à la lumière d'une chandelle, sans dictionnaire, avec très peu de livres, d'écrire des textes aussi prodigieux dans leur outrance comme *120 journées de Sodome*, textes très longs, prodigieusement minutieux et invraisemblables à tous les points de vue. Il ne s'agit là pas de quelque chose d'absolument unique dans la forme de l'esprit humain. Même si,

comme moi, on fait quelques réserves sur les opinions de Sade qui sont paradoxales par le fait même du lieu où elles ont été proférées, alors qu'elles ont été écrites, Sade est un de nos héros, est un de nos grands héros.

FM : Mais j'ai remarqué que votre érotisme à travers toute votre œuvre est à la fois une recherche d'outrance, vous conseillez même à beaucoup de romanciers de s'essayer à l'érotisme pour arriver à faire une œuvre parfaite, vous trouvez que, généralement, ils ont une certaine frayeur et que c'est bien dommage.

APM : J'aurais voulu, en effet, que tous les romanciers que j'admire, je pense à l'un d'entre eux en particulier, Julien Gracq, chez qui l'érotisme est toujours présent quoiqu'on ne lui donne jamais un libre cours, j'aurais voulu que ces romanciers que j'admire et Julien Gracq en particulier, se soient essayés, une fois au moins, à écrire un livre qui ne soit publiable que sous le manteau. Puis, j'ai cité un exemple d'Apollinaire, par exemple. Le délire lyrique qui prend Apollinaire au moment où il se met à conter la guerre russo-japonaise et la prise de Port Arthur uniquement sur le plan du sexe et de toutes les perversités, raffinements, complications dont le sexe de l'homme et le sexe de la femme sont capables, devient totalement fou et nous transporte à des hauteurs dont Lautréamont ne donne aucune idée généralement.

FM : Mais là l'érotisme est loin d'être séparé de la poésie.

APM : Bien entendu, bien entendu, c'est la différence avec Sade. Sade dans ses grandes outrances, *120 journées de Sodome*, reste méticuleux, minutieux d'un point de vue qui empêche la poésie à mon avis, à mon sentiment de naître et de se développer. Là nous tombons dans les points de vue particuliers et je vous ai dit que je ne voulais pas établir des points de vue absolus. Le sentiment de la poésie dans la narration dépend du lecteur, tout à fait.

FM : Oui, mais encore faut-il que l'auteur veuille donner à son lecteur ce sentiment, puisse et veuille.

APM : Mais enfin, chez moi, il est certain que, dans le domaine de la narration, dans le domaine du conte, c'est assez volontairement que je m'égare sur le plan érotique. On parle trop d'érotisme, on ne parle pas assez de sexe. Le sexe est quelque chose de tout à fait capital, bien entendu, dans la vie de l'homme comme dans la vie de tout être humain. Par rapport à l'homme, vous savez que dans les

mythologies anciennes, les mythologies égyptiennes particulièrement, le sexe est une sorte de pont qui unit l'homme à ce que nous appelons Dieu, et ce qui pour les égyptiens était surtout une sorte de principe supérieur. Il me semble que non seulement nous n'avons pas tort du tout, mais que nous avons raison de remettre le sexe à sa juste place dans la littérature, dans la poésie, comme dans la peinture. Mais encore, faut-il, n'est-ce pas, que nous ne considérions pas le sexe comme une chose tellement rare et tellement extraordinaire que sa présence suffise à faire d'un livre ou d'un tableau une œuvre d'art supérieur.

FM : Et puis, je crois encore, il y a un faux sens, un contre-sens même dans cette population qui tout d'un coup est mise face-à-face avec le sexe et qui jusqu'alors avait aboli à un certain tabou et qu'il ne se passe qu'elle doit comprendre qui garde encore un esprit de grivoiserie vulgaire très pénible et très... qui fonce absolument la question.

APM : Je suis absolument de votre avis, Francine, d'ailleurs, ça a été le défaut des Français en particulier pendant très longtemps.

FM : Alors la censure, qu'est-ce que vous en pensez de ce point de vue là ?

APM : Elle existe toujours, en effet, quoique l'érotisme en littérature, en art, au théâtre soit comme on dit à la mode, et même la pornographie et même la scatologie, et même le sadisme et l'incitation au crime et tout ce que vous voulez, la censure existe et il n'y a pas de mois sans que nous ne soyons requis de protester contre une citation en justice d'un éditeur ou d'un producteur de film. Bien entendu, nous signons toujours parce que nous avons une sorte de vieil amour de la liberté en nous et que par principe nous sommes toujours pour la liberté. C'est un peu le problème de la liberté qui se pose. Même les esprits les plus libertaires avaient de la liberté une conception qui nous paraît tout à fait singulière, quelques fois. Vous connaissez, bien entendu les mots de Saint-Juste : « Pas de liberté pour les ennemis de la liberté ». Je pense que Saint-Juste entendait au fond de lui-même « Pas de liberté pour les ennemis de Saint-Juste ». Il me semble que nous allons de plus en plus vers les sociétés de « libéralisme tyrannique ». Et je ne pense pas que la censure disparaisse jamais totalement comme certains de nos amis anarchisants le songent parfois. Je ne crois même pas, et je vais choquer beaucoup de gens en disant cela, que ce serait un bien.

J'aime beaucoup, je ne vais pas le cacher, l'érotisme en littérature mais j'aime que les œuvres érotiques soient des œuvres tout à fait exceptionnelles, percutantes, et j'aime qu'elles soient un petit peu solennisées par une certaine possibilité de condamnation, j'aime qu'il y ait une certaine imprudence de la part de l'écrivain et de la part de l'éditeur à publier ces livres, j'aime donc que la littérature érotique soit publiée sous le manteau, sous cape comme on disait autrefois. Et puis, il ne faut pas se cacher non plus que la littérature érotique est passionnante pour l'écrivain à partir du moment où on pousse à bout une sorte de fonction, d'équation érotique dans laquelle le sadisme, le sadomasochisme et toutes les perversités jouent des rôles de variantes, n'est-ce pas, très intéressantes, et qu'à ce moment-là les œuvres ne sont pas inoffensives du tout.

FM : Tout au contraire, elles correspondent à une sorte de révolte.

APM : Elles correspondent à une révolte, c'est entendu, mais André Breton avait dit autrefois que l'acte surréaliste pur ne consistait qu'à descendre dans la rue le revolver au poing et à tirer dans la foule. Or, je ne sais pas si vous imaginez une société qui mettrait les revolvers et les balles blindées, les balles dum-dum autant que possible à la portée de tout le monde en vente libre dans la rue, sinon même distribuées par des distributeurs automatiques gratuits, si vraiment le fait de tirer dans la foule correspondait à quelque chose de nécessaire à l'éducation des masses. Or, pour la littérature érotique, perverse, qui m'intéresse beaucoup, je ne le cache pas, que j'ai pratiqué et que je continuerai, peut-être, à pratiquer si la nature ou les divinités supérieures me le permettent. Je considère cependant que ces choses-là sont dangereuses, qu'ils ne faut pas le faire à la légère, qu'il faut le faire en pensant qu'on commet un acte assez dangereux et que cet acte assez dangereux n'est justifié que si l'on a l'impression qu'on crée une œuvre exceptionnelle, qu'on crée une sorte de beauté fulgurante et dangereuse, quelque chose comme la beauté des serpents venimeux. J'ai vu au Mexique des serpents corail en déplaçant les pierres, c'est quelque chose de dangereux, de probablement mortel mais qui est très beau et je voudrais que les œuvres érotiques perverses et dangereuses aient cette beauté-là et cette grâce des grands reptiles venimeux, et peut-être mortels... Alors, de ce point de vue-là, je trouverais très bien, très beau, que certains écrivains, le plus grand nombre possible, produisent de ces œuvres dangereuses. Mais, d'un autre côté, tout en protestant contre la censure par

sympathie pour mes amis éditeurs, écrivains ou autres qui risquent de tomber sous ce qu'on appelle le foudre de la justice, je trouve tout à fait normal qu'il y ait une censure et je crois que dans les sociétés vers lesquelles nous allons il y aura de plus en plus de censure. Je dis « hélas » bien entendu, mais ça me semble inévitable, ça me semble normal. »
