

« Philimor cousu d'enfant » ou la mécanique du hasard

RADU I. PETRESCU

« *Oh, comme il faut toujours
tout considérer dans
ses calculs !* »
(*W. Gombrowicz*)

Contextualisation

« **P**HILIMOR COUSU d'enfant » est un des récits brefs, datant de 1935, de Witold Gombrowicz. Il présente, entre autres, la particularité qu'il possède un doublet ou un « frère » textuel, rédigé dans la même période – l'histoire de « Philifor cousu d'enfant ». D'une manière ou d'une autre, ces deux contes de Gombrowicz vont toujours aller de paire, lors de leurs successives publications. Ainsi, quelques années après leur rédaction, ils seront insérés avec de minimes remaniements dans le roman qui deviendra par la suite le plus connu de l'auteur polonais, à savoir *Ferdydurke* (paru en Pologne en 1937 et dont la traduction française sortira pour la première fois chez Julliard, Lettres Nouvelles, en 1958).

Comme la structure de leurs titres le suggère, ces deux récits sont des variations sur un même thème, mais, hormis cela, ils n'ont rien d'autre en commun, ni en ce qui concerne les personnages, ni l'action ou le cadre dans lequel celle-ci se passe, ni dans la façon dont ils sont construits. (On retrouve

Radu I. Petrescu

Maître de conférences à l'Université Al. I. Cuza de Jassy, au Département de Langue et littérature françaises, traducteur et essayiste. Auteur notamment de **Privirea Medusei. Poezia lui B. Fundoianu** (Le regard de Méduse. La poésie de Benjamin Fondane) (2003).

ici, avant la lettre ou, si l'on veut, *in nuce*, le principe «musical» de construction romanesque d'un Milan Kundera.)

Dans le roman, ils figurent sous des titres modifiés (en français, ceci est aussi à cause d'une autre manière de traduire du polonais l'adjectif) : ainsi, « Philimor cousu d'enfant » deviendra « Philibert doublé d'enfant » et « Philifor cousu d'enfant », « Philidor doublé d'enfant » – modifications qui n'apportent d'ailleurs rien de nouveau au sens des deux récits, sauf peut-être, en français, un plus de clarté ou d'expressivité en ce qui concerne la traduction de l'adjectif (car pour les noms propres, modifiés sans doute par l'auteur, il ne s'agit que d'un simple retouche de la nuance sonore, affaire de goût, sans doute, mais détail absolument inessentiel, si ce n'est pas là uniquement une façon de cataloguer les variantes de ses propres textes).

Mais, dans le roman, chose vraiment importante, les deux récits forment des chapitres bien délimités et sont, pour des raisons de parallélisme aussi, accompagnés tous les deux d'introductions, lesquelles, insérées à leur tour à *l'intérieur du roman*, en constituent des chapitres à part entière (respectivement les IV^e et V^e, et puis les XI^e et XII^e). Ce qui est sans doute une façon d'inscrire dans le discours romanesque le métadiscours, ici faussement paratextuel, d'un auto-commentaire explicatif, et, à la fois, une manière de relier au roman, ou de les enchâsser, ces récits qui originellement avaient été – et ceci, malgré leur « jumelage » – des « stand-alone ». Mais comme, à part le thème, ils conservent leur autonomie par rapport, cette fois-ci, à l'histoire racontée dans le roman, on pourrait leur accorder le statut de récits exemplaires, sorte de fables dont la « démonstration » aboutit, même si par des voies différentes, à une même conclusion ou morale. Autrement, des années plus tard, ces deux contes seront republiés à côté de ceux qui avaient formé le corpus du recueil intitulé *Mémoires des temps de l'immaturité* (titre changé par l'auteur en *Bakakai*, lors de la traduction française du volume, en 1967, chez Denoël).

Leur réutilisation dans un roman témoigne, abstraction faite d'un indéniable goût ludique de la part de l'auteur pour une structure « bricolée » (et, par cela, très moderne), de l'importance que Gombrowicz leur accordait. Et, en vérité, la maîtrise de l'art narratif, le sens de la construction, l'originalité et l'imagination loufoque, débordante (c'est-à-dire qui déborde sans regret les limites du vraisemblable de la narration de type traditionnel) en font de véritables modèles dans l'art du « short story » moderne, en tout comparables aux meilleurs récits d'un Kafka, Buzzati ou Cortázar.

D'un point de vue génétique, étant rédigés juste avant le roman, on pourrait y voir, sinon deux « images génératrices », du moins des textes préparatoires de celui-ci : ce qui a été d'abord effectué en faisant appel à la forme brève du

récit, a été repris, développé, moyennant ces résultats mêmes, en utilisant la « forme longue », celle du roman.

Dans tous ces textes cités, on retrouve un des motifs récurrents de l'œuvre de Gombrowicz, celui de l'immaturité, de l'enfantillage, directement lié au thème central de cette œuvre : celui de la Forme (et de la déformation) abordé sous un angle existentiel (rappelons que certains critiques ont vu dans l'auteur polonais une sorte d'existentialiste avant la lettre).

Sans entrer dans les détails de cette particulière vision du monde, mais en l'appliquant, pour des raisons de contextualisation, aux titres des deux nouvelles, il est facile de noter d'abord la tension qui y est instaurée d'emblée : Philimor (ou Philidor, etc.), c'est un nom qui connote la noblesse et, du coup, le supérieur, la dignité, l'honneur, le sérieux, la maturité, bref, ce que Gombrowicz appelle la Forme. Mais, en même temps, c'est un nom d'autrefois, en quelque sorte idyllique, suranné, pompeux, c'est-à-dire imprégné d'une solennité ridicule. Tandis que l'enfant qui lui est accolé, qui le « double » ou dont il se voit (honteusement) « cousu », vient, par sa présence, lui saper l'air sérieux, la supériorité affichée et, par conséquent, toute autorité qui découle de la Forme. Puisque, on le sait, pour Gombrowicz, l'enfant désigne justement l'inférieur, l'inachevé, le virtuel ou, pour employer ses termes, celui qui n'a pas encore de forme : ainsi envisagé, l'enfant est donc quelqu'un *qui n'existe pas vraiment encore*, qui demeure libre à devenir (« quelque chose » ou « quelqu'un »), mais qui, au moment où il acquiert une « forme » – laquelle, d'habitude, lui est, d'une manière ou d'une autre, imposée de dehors –, il perd sa liberté, s'assujettissant à cette « forme », se trouvant forcé de s'y soumettre et donc de s'y limiter.

Comme le but de cette étude ne vise pas de présenter à fond la conception de Gombrowicz, ni d'analyser l'ensemble de ces deux récits jumelés, force m'est de limiter moi-même mon approche à un seul texte, à savoir *Philimor/Philibert cousu/doublé d'enfant*, mais en changeant à un moment donné la « règle du jeu », c'est-à-dire la façon de le considérer.

L'incipit

« **A** LA FIN du XVIII^e siècle, un paysan parisien eut un enfant ; l'enfant eut à son tour un enfant qui à son tour eut un enfant ; puis il y eut un autre enfant... et le dernier enfant, devenu champion du monde, disputait un jour un match de tennis sur les courts du Racing Club de Paris, dans une atmosphère tendue et sous des tonnerres d'applaudissements. » *L'incipit* reprend d'une autre manière la tension comique du titre et il le fait par cette

sorte de rapide démultiplication d'enfants comme par l'instauration d'un espace clos appartenant à un « noble jeu » – le tennis, jeu anglais par excellence et lequel bénéficiait autrefois plutôt d'un public « racé », ceci d'autant plus lorsqu'il se passait à Londres ou, comme c'est ici le cas, à Paris (sa démocratisation actuelle ne lui enlevant d'ailleurs rien de ce prestige).

Le descendant de ce « paysan parisien » du XVIII^e siècle semble être ainsi le couronnement d'une évolution – il est devenu, lui, champion du monde, et fait donc partie d'une élite, en « rachetant » de la sorte le côté « honteux » de son origine, en ce que celle-ci avait d'« inférieur ». Car, on l'aura déjà remarqué : ce « paysan de Paris » (c'est la variante de *Ferdydurke*) constitue un paradoxe (figurant, du point de vue logico-mathématique le tiers exclu) et, dans le texte, c'est le premier élément qui, sémantiquement, pose la tension. Comment l'interpréter ? Est-ce qu'il signifie qu'en ce temps-là (suggérant en ce contexte, mais sur le mode ironique, le mythique *illo tempore*) l'inférieur et le supérieur s'harmonisaient ? Ou que, par contre, l'inférieur et le supérieur composaient déjà, au niveau de l'existence humaine individuelle, un être bizarre, une sorte de *Janus bifrons* ? Que même réunis, ils ne pouvaient nullement s'unifier, « synthétiser » leur antagonisme et ne savaient coexister d'une autre manière que polarisée, conservant ainsi leur opposition, leur réciproque répulsion et, en même temps, leur perpétuelle attraction, leur mutuelle nostalgie ? (Ce qui revient, en un sens, au vieux problème de la réalisation de la *coincidentia oppositorum* ; ou au celui du double ; ou bien à la question : comment se « deslimiter », s'affranchir de sa propre limite, sans pour autant laisser se désintégrer sa propre individualité ? Ou encore à celle-ci : comment (re ?) trouver la véritable liberté ? Etc.) Quoi qu'il en soit, remarquons que Gombrowicz reprend par cet oxymore le titre du, déjà fameux à l'époque, livre d'Aragon, et que ce clin d'œil intertextuel qu'il lance à son lecteur averti n'est pas dépourvu d'ironie à l'adresse du poète français – car, en répétant, mine de rien, ce syntagme, il le réécrit en même temps, en le « singeant ». Ce syntagme a vraiment dû plaire à Gombrowicz, mais par son absurde, ou, si l'on veut, par sa poésie comique, d'autant plus que le mot d'Aragon tombait si bien dans cette zone d'intérêt majeur pour la réflexion de l'auteur polonais, la zone où apparence et essence se confrontent d'une manière tragi-comique.

Si *l'incipit* place l'origine de l'histoire racontée dans la personne de ce paradoxal « paysan parisien » ayant vécu à la fin du XVIII^e, c'est parce que, comme les « incipitologues » nous le disent, un des traits caractéristiques de tout *incipit* est justement de fixer à l'histoire qu'il introduit une « première cause » – en l'occurrence, on nous suggère que « tout a commencé ainsi », et que si ce « paysan parisien » n'avait pas existé, la chaîne causale engendrée par lui n'aurait, évidemment, elle non plus existé. Mais, si cette « première cause » est nécessaire,

elle n'est pas pourtant suffisante : par exemple, un des enfants de cette lignée aurait pu ne pas avoir d'enfant, ou bien le dernier descendant aurait pu être autre chose que champion du monde au tennis (et, au fur et à mesure que l'on avance sur le fil de l'histoire, la liste des contingences peut continuer). Mais le texte, puisqu'il met comme point de départ des événements la figure de ce paysan de Paris, semble utiliser ici, toujours à des fins comiques, l'erreur du *post hoc ergo propter hoc*. Et c'est aussi une façon d'introduire, toujours de façon comique, le thème du hasard : les ultrarapides enjambées du temps de l'histoire que la narration adopte en cette première séquence relie d'un trait, en suggérant leur inattendue opposition, la cause et son effet.

Par ailleurs, dire que l'histoire de Philimor/Philidor débute à la fin du XVIII^e siècle avec l'existence de ce « paysan parisien » semble être une allusion à la Révolution française, événement notable qui avait bousculé et finalement renversé pour la première fois l'« ordre ancien », moment où, comme c'est le cas pour toute révolution, ce qui était tenu pour inférieur s'était révolté contre ce qui était tenu pour supérieur.

Une mécanique du hasard

CETTE THÉMATIQUE de l'immaturité *versus* la maturité, de la Forme *versus* le manque de forme, etc., thématique spécifique de l'écrivain d'origine polonaise, m'intéresse pourtant moins ici que la façon dont le texte est construit – car on a affaire à un récit qui offre, par l'enchaînement aléatoire des événements narrés, une très suggestive image de l'utilisation du hasard en littérature. Le jeu si correct de ce champion du monde et de son partenaire (ces derniers très vite abandonnés d'ailleurs par la narration) engendra (par sa perfection même, pourrait-on dire) des événements *catastrophiques* – et j'emploie à dessein ce terme, en pensant à ce que la physique moderne désigne sous le nom de « théorie des catastrophes » ou « du chaos ».

Ainsi, le « système » en équilibre que l'on trouve tout au début du récit (le jeu de tennis avec ses règles, y compris les « bienséances », c'est-à-dire le comportement socialement fort codé du public) se met soudainement à ne plus observer les lois de son fonctionnement, ou plutôt à laisser se produire, à émerger comme d'une faille insoupçonnée de sa structure, une nouvelle loi. Autrement dit, au sein de sa propre manière de fonctionner surgit de façon inattendue (et pourtant motivée, mais ceci dans la perspective d'un autre « système », interférant) un facteur déstabilisateur, dont les conséquences vont entraîner finalement le système initial à une tout autre, complètement imprévisible, manière de se comporter : « Cependant (comme la vie peut causer de terribles

surprises !) un certain colonel de zouaves, assis dans le public à une tribune latérale, envia soudainement les deux sportifs pour leur jeu irréprochable et passionnant, de sorte que, voulant montrer ce dont il était lui aussi capable, en présence de six mille spectateurs et surtout de sa fiancée, il prit son revolver et tira sur la balle en plein vol. »

Le jeu irréprochable, qui allie à sa perfection la passion, génère un enthousiasme d'où le caractère *mimétique* d'un *désir triangulaire* (cf. Gabriel Tarde, René Girard, etc.) n'est point absent. (Autrement, il serait lieu de rappeler ici que, semblablement, dans une fameuse nouvelle de Julio Cortázar, *Les Ménades*, l'enthousiasme provoqué par la façon divine dont un chef d'orchestre interprète avec ses musiciens des symphonies célèbres s'empare du public avec une telle force, qu'à la fin du spectacle l'assistance dévore littéralement et les interprètes et le maestro.)

Ainsi, le geste excentrique du colonel de zouaves devient parfaitement compréhensible – encore que, du point de vue du vraisemblable, non pas impossible, mais fort *improbable*. *Dans cette perspective, le hasard n'est que la manifestation d'un possible hautement improbable*. Et, en fait, comment aurait-il pu, ce brave militaire, montrer son admiration pour la beauté de ce jeu et démontrer aux autres, *sous le regard desquels il se trouvait*, que lui-même est capable d'une pareille prouesse, sinon en appelant au domaine où il était spécialiste, celui – supposant aussi l'existence du noble esprit sportif – qui est le tir au pistolet ? Il n'est pas moins vrai qu'en s'exprimant de cette façon, il a modifié les règles du jeu, lui dérégulant irrémédiablement le fonctionnement, et ceci, malgré les tentatives de ce « système » initial de rattraper par la suite le *terrain perdu* (au sens figuré, mais aussi au sens propre du terme) par une sorte d'autoréglage :

La balle creva et tomba en pièces : les champions, privés tout à coup de leur but, essayèrent pendant quelque temps de donner des coups de raquettes dans le vide, mais, voyant l'absurdité de ce jeu sans balle, ils s'attaquèrent à coups de poing. Il y eut un tonnerre d'applaudissements. (Dans la variante du recueil *Bakakai* : ... *mais, exaspérés par l'absurdité de leurs mouvements sans objet, ils tombèrent l'un sur l'autre à bras raccourcis. Un tonnerre d'applaudissements secoua l'assistance.*)

Joueurs et public veulent ainsi « sauver les apparences », assimiler l'étrangeté du geste intrusif, l'intégrer au « système » initial pour, justement, préserver le fonctionnement normal de celui-ci, du moins en ce qui concerne la forme. Le pouvoir symbolique du tonnerre d'applaudissements transforme tout en spectacle, apprivoise le réel, le met à distance, le transforme en jeu, en le minimisant, ou, pour employer un terme de Gombrowicz, en le « cuculisant ». Mitigé,

l'événement improbable et pourtant si réel se voit du coup réduit à presque rien. À ceci près, qu'une complication peut toujours survenir :

Et l'affaire aurait pu rester là. Mais il y eut cette circonstance supplémentaire que le colonel, dans son excitation, n'avait pas pensé ou pas fait attention (oh, comme il faut être attentif !) aux spectateurs assis dans les tribunes de l'autre côté du court. Il avait supposé, Dieu sait pourquoi, que la balle de revolver, après avoir troué celle de tennis, s'en tiendrait là ; mais elle poursuivit sa trajectoire et atteignit au cou un riche armateur. Le sang jaillit d'une artère.

Le sang jaillit, tout comme le colonel, en proie à une irrépensible impulsion, avait surgi de la masse du public, et comme jaillira, au second temps de cette deuxième séquence narrative, la femme de l'armateur atteint par la balle, et puis un puissant jet d'écume. Car

La femme du blessé eut envie aussitôt de se jeter sur le colonel et de lui arracher son arme, mais comme c'était impossible, car elle se trouvait emprisonnée dans la foule, elle se contenta d'envoyer une gifle à son voisin de droite. [...] Il apparut pourtant qu'elle se trompait (oh, comme il faut toujours tout considérer dans ses calculs !) car ce voisin était un épileptique qui, bouleversé par la gifle, eut une attaque et explosa comme un geyser, secoué de frissons et de convulsions. La malheureuse se vit entre deux hommes dont l'un saignait et l'autre écumait. Il y eut un tonnerre d'applaudissements.

Le premier choc engendra ainsi d'autres, aussi imprévus, aussi improbables (et pourtant aussi logiques) que le premier, en faisant preuve que le système n'était point parfaitement isolé (comme tout système thermodynamique d'ailleurs ne l'est pas, au sens de la physique actuelle). De ce point de vue, le narrateur semble jouer, par les brèves lamentations qu'il pousse lors de l'apparition de chaque nouvelle conséquence du geste du colonel, le rôle d'un physicien déçu de voir son ancienne théorie infirmée, détruite pièce par pièce et remplacée par une autre, nouvelle (laquelle appartiendrait au domaine de ce que l'on appelle aujourd'hui « la science de la complexité ») : « *oh, comme il faut toujours tout considérer dans ses calculs !* », « *oh, comme il faudrait toujours tout prévoir !* ». – Notons au passage que pour la physique moderne, le problème reste toujours celui-là : de pouvoir *tout* prendre en considération, y compris, par exemple, l'observateur du phénomène, comme dans la théorie des quantas.

La suite des événements, mêlant le probable et l'improbable, le vraisemblable et l'invraisemblable, le malentendu et l'entente en de diverses proportions, se

succède pourtant d'une même manière que le premier : apparaît, un (autre) événement saugrenu, et celui-ci se termine par un (autre) tonnerre d'applaudissements, qui se veut réparateur. Mais, comme chacun de ces événements donne naissance à son tour à un autre, toujours aussi bizarre et « scandaleux », c'est un nouveau jeu qui prend alors la place du premier, un jeu où de nouvelles règles surgissent à tout instant en se bousculant l'une l'autre, en se remplaçant elles-mêmes, selon une logique et une progression du hasard, qui répète toutefois une même structure – telle la géométrie d'une fractale.

Avec ce nouveau jeu, on a aussi l'impression d'assister à une sorte de *work in progress*. Le spectacle de l'apparition de l'inattendu – ou, en termes de physique, de l'entropie – possède aussi le charme bizarre du langage des rêves. Et on n'aura peut-être pas tort à qualifier ce récit de poème – comique, grotesque, burlesque, mais poème.

Suite et fin

RAPPELONS ICI brièvement la suite de ces événements (je vais employer, à tout hasard et en ajoutant un peu à l'entropie décrite, la version de *Ferdynurke* – traduction française de Georges Sédir, Christian Bourgois Éditeur, 1973 – ou Philimor s'appelle Philibert):

- Un monsieur, affolé de se voir à côté d'un homme qui saignait et d'un autre qui écumait, sauta sur la tête d'une dame assise plus bas, devant lui ; celle-ci, en prenant la fuite, l'emporta sur son dos dans la cour de tennis. Il y eut (de nouveau) un tonnerre d'applaudissements.
- En voyant ceci, un petit Toulousain, qui se trouvait à proximité et qui avait toujours, lui, ressenti l'impulsion d'enfourcher une dame, fit de même, en sautant sur une dame située devant lui ; or, comme cette dame était une étrangère de Tanger, venue pour la première fois en France et à un match de tennis, elle crut « que tel était l'usage », « que c'était de bon ton dans la capitale » de faire cela pendant un match de tennis ; par conséquent, elle s'élança à son tour, avec le petit monsieur sur son dos, sur le terrain de tennis.
- La partie la plus cultivée du public, pour cacher le scandale d'un tel comportement aux yeux des nombreux dignitaires étrangers qui assistaient au match, applaudit de nouveau ; mais les hommes de la partie la moins cultivée du public, voyant en ces applaudissements, une (nouvelle) approbation, se mirent alors à chevaucher les dames. Sur ce, la partie cultivée

du public, toujours soucieuse de ne rien laisser transparaître aux yeux des dignitaires étrangers, dut faire de même.

- En réaction à cela, un certain marquis de Philibert, qui assistait avec sa femme et sa belle-famille au match, surgit alors du public, en défiant quiconque aurait voulu chevaucher sa femme. Pour mieux appuyer ses paroles, « Il jeta vers la foule une poignée de cartes de visite au nom de *Phillipe Hert de Philibert* ». Après un silence « mortel » – mais assez bref –, « on vit s'avancer au petit trot vers la marquise de Philibert trente-six messieurs bien d'aplomb sur leurs montures féminines élégantes, nerveuses, aux attaches fines, décidés à lui manquer de respect et à se sentir ainsi gentlemen puisque le marquis, son mari, s'était senti gentleman ». Sur ces entrefaites, la marquise, qui, par hasard, se trouvait être enceinte, accoucha de peur sur-le-champ ; son mari, le marquis de Philibert, se vit ainsi « doublé d'un enfant » – et ceci « justement au moment où il se sentait adulte, solitaire et gentleman ». Par conséquent, il eut honte et rentra rapidement chez lui, « tandis que [dans le court] s'élevait un tonnerre d'applaudissements ».

Ce n'est pas par hasard si seul le personnage de ce marquis de Philibert (ou Philimor, dans la version de *Bakakai*) est, de tous les personnages du conte, présenté par son nom, ce n'est pas par hasard s'il affronte la foule en lui jetant des cartes de visite sur lesquelles sont inscrits son nom et son rang. Puisque décliner son nom devant la foule, c'est s'en délimiter, affirmer son individualité ou son « moi », s'opposer à tout esprit grégaire. À l'instar de Bérenger, le héros de Ionesco, c'est lui le seul qui tente de résister à la bizarre maladie comportementale qui s'était emparé des autres.

Mais, en « se sentant gentleman », Philibert/Philimor s'oppose aussi à l'infantilisme des gestes saugrenus qui, en se télescopant au hasard les uns les autres comme dans un jeu de billard où les billes prendraient des trajectoires tout à fait imprévues, ont compromis le jeu initial, en lui détruisant les lois ou, autrement dit, en ne les respectant plus. Paradoxalement, ce « manque de respect » provient d'un excès de respect, d'admiration (le geste déclencheur du colonel).

Le comportement *sérieux* du marquis se dresse ainsi contre l'invasion du *non-sérieux*, du puéril et de « l'irrégulier ». En tant que marquis, il représente aussi ce qui, socialement, signifie le supérieur – et, par ailleurs, ce que Gombrowicz appelle la Forme (supposant un ensemble bien défini de lois, d'interdits qui la garantisse). Pourtant, la tentative du « héros » de préserver « sa » Forme échoue, et ceci, justement parce que tout ce que la Forme adoptée (ou imposée) exclut la *limite* forcément, en fait une *déformation*. (De ce point de vue, on pourrait

dire que les personnages de Gombrowicz souffrent tous de « rhinocérite », mais plus subtile que celle de la pièce de Ionesco.)

On le voit bien, ce conflit entre *supérieur* et *inférieur* est facilement transposable en termes de psychanalyse et le mécanisme qui se met ici en marche n'est autre que celui du retour du refoulé – en l'occurrence, la « scandaleuse » et/ou la comique apparition de l'enfant : « jaillissement » imprévu, mal à propos, soudaine manifestation de ce qui se trouvait caché au-dessous, en bas ou à l'intérieur, tout comme le sang ou l'écume ou bien les irrépressibles impulsions et les secrets désirs, inavouables jusqu'alors, qui ont fait irruption sur le terrain de tennis. De plus, il y a la duplication, le dédoublement de ce marquis (et de sa marquise), mais sous une forme rapetissée et pas encore « achevée », car bien évidemment immature, et, dans ces conditions, risible.

D'autre part, si l'on revient au moment initial de ce délirant carambolage, lorsque le colonel avait fait usage de son revolver (à des fins, finalement, esthétiques), on pourrait remarquer que la rencontre entre la balle de tennis et la balle du revolver (fatale pour la première), montre bien que nous avons affaire à une incongruité, à une de ces bizarres rencontres de deux objets appartenant à des zones différentes et dont l'interférence, sinon invraisemblable, a un fort réduit taux de probabilité – telle la fameuse rencontre du parapluie et de la machine à coudre sur la table de dissection.

Fort improbable, c'est, d'ailleurs, tout cet enchaînement d'événements ; non pas en tant que chaîne causale, mais comme présence de circonstances bien particulières qui créent un *réseau* où des choses sans rapport entre elles arrivent à se toucher, à se rencontrer ou, plus exactement, à s'entrechoquer : tous les participants aux événements qui ont lieu dans la cour de tennis de cette histoire sont alors comparables aux mots que l'on agite dans le chapeau dadaïste : on les mélange afin de provoquer, par le tirage au sort de ce *Loto po(i)étique*, des rencontres insolites ; à cette différence que la recette de Tzara & Cie. ne garantit pas, comme tout jeu de hasard d'ailleurs, le tirage du gros lot (on y rêve toujours, souvent on fausse les résultats pour s'assurer un certain gain – et ce jeu dadaïste avec le hasard n'est pas sans rappeler un autre, où l'on attend qu'un singe – plutôt immortel... – qui tape à la machine à écrire fasse finalement apparaître sur son – infini ? – rouleau de papier un, mettons, sonnet de/à la Shakespeare – autant dire un chef-d'œuvre) ; tandis que dans l'histoire de Gombrowicz, c'est la fantaisie naturelle de l'auteur qui, selon une inspiration au demeurant toujours mystérieuse, fait – et de manière brillante ! – les jeux en notre faveur. Autrement dit, en jouant avec le hasard, Gombrowicz le maîtrise, sans pour autant le détruire.



Abstract**“Philimor cousu d’enfant” or the Mechanics of Chance**

Starting from the analysis of a short story—“Philimor cousu d’enfant” (1935)—later included (under a changed title, “Philibert doublé d’enfant”) in the famous novel *Ferdydurke* (1937), the paper discusses a recurrent motif in the work of Witold Gombrowicz: Form (nobility of character, dignity, gravity, maturity/childhood, immaturity, naivete, inferiority, virtuality). All in all, a statement on how one should maintain a certain degree of freedom and challenge fate, thus preventing Form from distorting the human individual to the point of ultimate annihilation.

Keywords

Witold Gombrowicz, Form, chance, game