

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA SIGNIFICATION AU SEUIL DU CHAOS :  
POUR UNE SÉMIOTIQUE DU SAVOIR-FANTASTIQUE DANS  
*COSMOS* DE WITOLD GOMBROWICZ

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
ALEXANDRA SOYEUX

AOÛT 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur, monsieur Dominique Garand, pour ses encouragements, sa patience, son temps, et pour ses observations judicieuses, grâce auxquelles j'ai pu apprécier et approfondir cet insaisissable *Cosmos*.

Je remercie chaleureusement mes parents, Christian Soyeux et Louise Hébert, pour leur précieux soutien sans lequel je n'aurais pu accomplir ce travail.

Un merci tout particulier à Joëlle Bouchard, correctrice de ce mémoire, pour son appui, pour son écoute, pour sa générosité, et notamment pour l'intérêt et l'attention sincères qu'elle a portés à la réalisation de ce projet.

Je remercie également Mickaël Sélosse pour sa patience, pour sa présence et pour avoir cru en mon travail.

Enfin, je remercie tous ceux qui, chacun à sa façon, ont su m'encourager tout au long de mon parcours.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I COSMOS AU REGARD DE L'HOMME GOMBROWICZÉEN ET DE SON EXÉGÈSE.....	12
1.1 L'espace conflictuel de la stratégie de Gombrowicz : l'homme gombrowiczéen.....	13
1.1.1 La Forme : l'expression de l'être et du réel.....	13
1.1.2 L'Église interhumaine : masque et inauthenticité.....	14
1.1.3 L'interhumain comme lieu de construction de soi et du réel.....	16
1.1.4 L'Immaturité : richesse et beauté.....	17
1.1.5 Le propre de l'homme gombrowiczéen.....	18
1.2 Gombrowicz l'agoniste.....	19
1.2.1 L'agôn : entre combat, jeu et douleur .....	19
1.2.2 Le lecteur à l'agonie.....	21
1.2.3 Le dialogue agonistique.....	22
1.2.4 L'entre-deux .....	23
1.3 <i>Cosmos</i> .....	24
1.3.1 Paradigme de l'antinomie.....	24
1.3.2 Mort du signe, mort de Dieu; problème de la modernité.....	26
1.3.3 La liberté de signification et l'incommunicabilité .....	28

CHAPITRE II	
POUR UNE REPRÉSENTATION DE LA PENSÉE .....	31
2.1 La sémiotique peircéenne : présentation globale.....	32
2.1.1 Principe de la sémiotique .....	32
2.1.2 La sémiose : du sensible à l'abstraction .....	33
2.1.3 L'essence du premier .....	35
2.2 Vagabondage de la pensée : l'écriture de <i>Cosmos</i> sur le modèle de la conscience.....	36
2.2.1 L'esquif du musement.....	36
2.2.2 La dubitation.....	38
2.2.3 L'accumulation .....	40
2.2.4 La figure et l'objet : dualité du musement.....	41
2.2.5 L'image de la conscience : le lac de Peirce .....	44
2.2.6 L'image de la conscience : le ciel de <i>Cosmos</i> .....	46
2.2.7 La conscience dans l'écriture.....	48
2.3 Mise en récit de la sémiosis .....	50
2.3.1 Le décor comme espace de priméité .....	50
2.3.2 Entre le doute et la croyance : les tensions de la pensée .....	52
2.3.3 L'impératif de la croyance : l'esprit de Witold comme moteur diégétique.....	53
2.3.4 Entre la clarté et les ténèbres .....	54
2.3.5 Échec de la production du sens.....	56
2.3.6 Multiplication et contagion des signes : impuissance de la conscience .....	57
CHAPITRE III	
LA QUÊTE DU SAVOIR DANS LE DOMAINE DE L'IRRATIONNEL.....	61
3.1 « De l'autre côté » : passage dans l'hypocône.....	62

3.1.1	L'étranglement du chat.....	62
3.1.2	De l'imposture des signes : retour à l'icône .....	64
3.1.3	L'iconisation : figuration dans l'imaginaire .....	66
3.2	Descente dans l'hypoicône : de l'image à la métaphore.....	68
3.2.1	L'image : objets oniriques et irréalité .....	68
3.2.2	Le diagramme : pour une logique de l'abduction .....	69
3.2.3	Le diagramme de Léon : un désir secret.....	71
3.2.4	La scène du <i>berg</i> : l'expression de l'innommable .....	73
3.2.5	Pour une définition de la métaphore .....	76
3.2.6	Interprétant final : la logique .....	77
3.2.7	La métaphore : l'indicible sur la scène de la représentation.....	79
3.3	La signification dans l'espace irrationnel : la logique de l'imaginaire.....	80
3.3.1	Emprisonnement dans la métaphore : du social au privé .....	80
3.3.2	La Forme de l'imaginaire comme logique du réel .....	82
3.3.3	Le piège de la logique .....	84
CHAPITRE IV		
	L'HYPOICÔNE, LIEU DU FANTASTIQUE .....	88
4.1	Définition du fantastique.....	89
4.1.1	Champ sémantique.....	89
4.1.2	Rupture des cadres naturels : le surnaturel .....	91
4.1.3	L'effet de lecture du fantastique : le plaisir de l'indétermination .....	93
4.2	L'icône : signe sémiotique et fantastique.....	94
4.2.1	La sensation et l'indétermination.....	95

4.2.2 L'icône comme effet fantastique .....	96
4.3 Les procédés de l'effet fantastique .....	97
4.3.1 Le suspense.....	97
4.3.2 L'ambiguïté : définition.....	99
4.3.3 Cause des signes : entre hasard et déterminisme .....	99
4.3.4 Refus du hasard et causalité du désir .....	101
4.3.5 Rupture des limites : fusion du réel et de l'imaginaire.....	103
4.3.6 Les cadres de référence : confusion des structures .....	104
4.3.7 L'écriture du fantastique et du policier .....	106
4.3.8 Le récit à l'envers et le récit à l'endroit.....	107
4.3.9 L'auteur et le lecteur .....	109
4.3.10 Le paradoxe de l'écriture en regard du problème auteur-lecteur .....	112
4.4 Le fantastique de <i>Cosmos</i> et la modernité.....	114
4.4.1 Caractéristique du fantastique moderne : l'homme normal.....	115
4.4.2 Perte de l'interhumain : le fantastique dans le sujet.....	116
4.4.3 Le fantastique dans l'érotisme .....	118
4.4.4 Le démoniaque gombrowiczéen comme élément fantastique .....	119
4.4.5 Le démoniaque fantastique dans <i>Cosmos</i> .....	121
4.4.6 Circonscription du fantastique gombrowiczéen dans le <i>Journal</i> .....	123
CONCLUSION .....	127
BIBLIOGRAPHIE .....	136

## RÉSUMÉ

Ce mémoire entend démontrer que le roman *Cosmos* de Witold Gombrowicz, interprété à la lumière du concept de *sémiosis* chez Peirce, met en scène un processus d'acquisition du savoir qui doit s'opérer à l'intérieur d'un signe imaginaire, l'icône. De ce fait, en tant qu'il est la représentation d'un sens réalisé au cœur de l'irrationnel, hors des cadres logiques et naturels, le roman crée un effet fantastique en jouant avec le statut réel ou irréel du sens produit. C'est pourquoi ce mémoire se propose également d'établir que *Cosmos* appartient au récit fantastique, dont l'effet est tributaire du mouvement sémiotique de la pensée accomplie dans l'hypoicône.

La *sémiosis* apparaît dans le texte sous la forme d'une quête de signification, selon laquelle le narrateur s'efforce de construire la réalité chaotique qui constitue son univers. Ce mouvement, entre le chaos et l'organisation des signes, s'inscrit dans l'écriture à la façon d'un musement, à partir duquel s'instaure une *sémiosis* dont le déplacement s'effectue dans le champ de tension entre le doute et la croyance. Immergé dans un monde marqué par la perte de la transcendance (que cette perte concerne Dieu, le signe ou la Forme), le personnage est incapable de fonder à partir des phénomènes une connaissance objective du réel. C'est en plongeant sa conscience au cœur d'un imaginaire subjectif et intime qu'il parvient à fabriquer une signification fantastique de son microcosme, laquelle consiste en l'expression d'un désir innommable et non communicable. Repliée dans une conscience privée, cette image du désir ne trouve pas de lieu de partage et ne parvient donc pas à signifier sur le plan social. Enfin, la *sémiosis* accomplie dans l'hypoicône génère un effet fantastique, puisque ses indéterminations sont à l'origine de l'ambiguïté propre aux sentiments d'angoisse et d'étrangeté. Dans *Cosmos*, ces sentiments, dépourvus de surnaturels, se manifestent dans l'homme et le réel quotidiens, c'est-à-dire à partir d'une réalité normale sur laquelle on ne peut plus porter avec certitude un regard objectif. Le désir intime du personnage et son univers, animés du démoniaque gombrowiczéen, ouvrent le roman à l'inhumain et au surnaturel (interprété ici comme un au-delà du langage).

À l'issue de notre réflexion, nous pouvons conclure que *Cosmos* illustre l'interdépendance nécessaire du savoir et de l'imaginaire, qu'il oppose d'un même geste en interrogeant la validité d'une connaissance acquise au sein d'un espace fantastique. Le savoir repose sur une logique de l'irrationnel et sur un désir intime qu'il tend à neutraliser, lesquels à leur tour discréditent cet acquis. L'hypoicône et le fantastique sont étroitement liés en ce qu'ils sous-tendent un dépassement et un décentrement, dans l'imaginaire, des codes et des symboles sociaux. Ainsi dégagé de toute censure, leur mouvement rend possible, sur la scène de la représentation, l'expression de l'innommable et de l'inédit, grâce à laquelle la pensée et le savoir collectifs peuvent se renouveler. Somme toute, le roman établit qu'il n'y a pas de connaissance exempte d'imaginaire et de sensualité.

Mots-clés : Icône, imaginaire, fantastique, Gombrowicz, sémiotique.

## INTRODUCTION

*Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman.*  
Milan Kundera.

En tant qu'espace virtuel, fictif et imaginaire, dans quelle mesure le roman peut-il produire une connaissance sur le monde ? C'est la question que pose et qu'explore Kundera dans son essai *L'art du roman*, en tentant de cerner la nature et le rôle du genre romanesque au sein de la société moderne. Cette question de la littérature en tant qu'elle est, ou non, le lieu de production d'un savoir n'est pas récente, et participe plus globalement de ce que Jean-Marie Schaeffer nomme la « crise de légitimation de l'art contemporain » (Schaeffer, 1992, p. 11). Née d'une perte des fondements spirituels, religieux et philosophiques, sur lesquels la pensée sociale pouvait prendre appui, cette crise conduit à une forme de sacralisation de l'art, lequel agit désormais à la façon d'une compensation métaphysique. Par conséquent, en l'élevant au-dessus des sciences et de la philosophie, certains défenseurs des théories spéculatives de l'art considèrent celui-ci comme l'unique mode de représentation de l'homme. En ce sens, la littérature, relevant du domaine artistique, a pour fonction d'exprimer et de véhiculer un savoir que ne pourrait formuler toute autre discipline. Sa position vis-à-vis de la science ou de la philosophie demeure problématique et suscite, depuis plus de deux cents ans et particulièrement chez les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, la création d'œuvres de fiction dont le discours porte sur elles-mêmes.

Semblant s'inscrire dans cette recherche de légitimation engagée par les théories spéculatives de l'art, *Cosmos* interroge la valeur d'un savoir exprimé par la logique de l'imaginaire. En effet, il met en scène la construction d'une signification du monde qui s'accomplit par le biais d'un univers fictif et d'une conscience plongée dans l'irrationnel. Notre mémoire consistera à interpréter cette interrogation en analysant les mouvements qui s'opèrent dans le roman entre le savoir et l'imaginaire. Pour ce faire, nous considérons

*Cosmos* comme une représentation de la sémiotique telle qu'elle est définie par la sémiotique peircéenne, à savoir un processus d'acquisition de la connaissance réalisé par le passage de la conscience au cœur du virtuel. De ce fait, nous postulons également que ce roman appartient au genre fantastique, dont les effets résultent d'un tel mouvement de la pensée et produisent une forme de savoir possible uniquement à l'intérieur de la fiction.

Avant d'aller plus loin, nous voulons apporter quelques remarques au sujet des théories que nous utiliserons en regard du roman étudié. D'abord, appliquer la théorie de la sémiotique peircéenne sur un texte de Gombrowicz peut sembler à première vue inapproprié ou contradictoire. Cette imposture résulte de ce que les deux pensées ici mises en dialogue se contredisent mutuellement dans leur caractère propre : l'aspect résolument abstrait et théorique de la sémiotique peircéenne semble s'opposer à la recherche du concret, du sensible que prône l'écriture gombrowiczéenne. En effet, la sémiotique se définit avant tout comme une conceptualisation logique, schématique et scientifique de la façon dont la conscience s'approprie et saisit le réel. Or, la pensée de Gombrowicz s'oriente plutôt vers le concret, l'humain, que seul l'art saurait exprimer, contrairement à la science qui, selon lui, l'« abrutit », le « rapetisse », le « défigure » et le « déforme » (*JII* p. 162<sup>1</sup>). Une opposition nette marque ainsi l'art et la science, opposition qui se manifeste notamment à travers le *Journal*, dans lequel Gombrowicz problématise cette question de la recherche d'une connaissance « globale » (*JII*, p. 160) qui éloigne l'individu de lui-même, de sa nature première et créatrice : « Regarder comme le culte de la logique tue la compréhension de sa propre personnalité, comme les principes remplacent la confiance innée en soi-même et en sa raison, comme les théories neutralisent la beauté et le charme... » (*JII*, p. 162) Si la sémiotique peircéenne conçoit la connaissance comme une saisie partielle du réel, dont la complexité, qui dépasse et submerge le sujet, est remplacée par le sentiment réconfortant d'une structure cohérente, *Cosmos* se veut à l'image de ce savoir immature, dont il questionne, en la déconstruisant, la démarche d'acquisition.

Il est donc légitime de se demander s'il n'y a pas un certain risque à interpréter *Cosmos* sous l'angle de la sémiotique de Peirce. Une telle rencontre pourrait placer notre analyse dans

---

<sup>1</sup> Nous désignerons par *JII* ou par *JIII* toutes les références au *Journal*, tomes 1 et 2.

une position de paradoxe — d'autant plus que Gombrowicz a souvent accusé les critiques littéraires, les universitaires en premier lieu, d'interpréter son œuvre en surface, de la réduire et de la figer en des discours conventionnels et théoriques qui la dépouillent de son essence antinomique, de sa substance créatrice. Il les met d'ailleurs clairement en garde dans son

*Journal* :

Sachez donc qu'il est défendu de parler de moi sur un ton autre que solennel : ton qui serait simpliste ou commun. Cela, je vous l'interdis, catégoriquement. Quant à ceux qui se permettent de parler de moi sur un ton ennuyeux, pédant, doctrinal, ils se voient cruellement punis : leur bouche béante, je la remplis jusqu'à ras bord de mon cadavre. (*Jl*, p. 164)

Devant une telle injonction, tout critique de Gombrowicz se trouve dans une posture d'inconfort. Dominique Garand, dans son article « De l'inconfort comme posture éthique du lecteur de Gombrowicz », réfléchit sur les moyens de surpasser ce malaise généré par la force agonistique de l'œuvre gombrowiczéenne sans toutefois la mettre à mort. Il propose ainsi d'adopter une position de lecture tout aussi agonistique que la façon dont Gombrowicz s'entretient lui-même avec l'écriture :

Comment entrer dans le texte sans le tuer ? Peut-être en affrontant l'inconfort dans lequel il nous plonge, l'inconfort même de tout sujet humain devant les questions les plus fondamentales touchant le Réel et l'incomplétude des formes qui tentent de s'en saisir. À tout moment, le texte gombrowiczéen convoque son lecteur devant la faille que camouflent les significations compactes, à tout moment il se porte à l'écoute du cri muet derrière le bavardage, à tout moment il déploie l'antiforme du monde, le vide ou le chaos qui menace incessamment d'effacer les bornes référentielles de la conscience humaine. (Garand, 2007a, p. 28)

Conscient de cet inconfort donc, nous reconnaissons le danger de tomber dans un discours paradoxal en examinant *Cosmos* selon cet angle théorique; cependant, cette difficulté réside au centre même de la singularité de cette œuvre, qui échappe toujours à toute critique et interprétation. C'est pourquoi, tout en nous orientant au cœur de cette faille, nous tenterons malgré tout de mener à bien ce projet, et nous avons discerné trois raisons qui sauraient le justifier.

*Cosmos*, publié en 1965, naît à une période où la critique et les théories littéraires sont submergées par le monde des signes, lequel est analysé par la sémiologie, la sémiotique et, plus globalement, par le structuralisme qui proclamait la « mort de l'auteur ». Comme nous le verrons en convoquant un texte de Lakis Proguidis, *Cosmos* s'accomplit dans une charge

parodique lancée contre la quête de la signification à tout prix. Nous verrons, dans l'étude de l'action du personnage de Witold, comment la recherche du sens est un mouvement irrépressible de la pensée, dont l'action, nécessairement réalisée dans le creux virtuel de la conscience, nous conduit à reconsidérer la nature de la science vis-à-vis de l'art. Afin de comprendre comment s'opère le glissement des signes du roman vers le non-sens, il nous semble juste d'utiliser la sémiotique peircéenne dans un récit où ce sont les mécanismes mêmes des signes qui sont mis en jeu. Attaquer l'œuvre à l'aide d'un outil qu'elle remet en doute, c'est en même temps questionner cet outil en le confrontant à sa propre faille : c'est, somme toute, porter le masque contre le masque.

Dans un premier temps, ces deux pensées se rejoignent dans ce qui les définit en partie, à savoir l'importance du futur et du devenir comme principe identitaire. L'essence même du signe peircéen coïncide avec l'idée que présente Gombrowicz de la nature humaine. Pour Peirce, le signe doit être compris comme une entité incomplète, en attente, poussée vers quelque chose à venir : « La signification d'un signe ne peut être saisie que comme un conditionnel ou un *serait* qui [...] est un *futur atténué*. [...] Le signe est en mouvement constant. On pourrait se figurer les signes — un élément de connaissance — sous l'image d'une *fuite en avant*. » (Fisette, 1996, p. 148)

Cet emploi du conditionnel dans la signification et la compréhension du monde repose au centre de la notion de *faillibilisme* : « Le principe de continuité [...] est l'idée du faillibilisme objectivé; [...] le faillibilisme est la doctrine suivant laquelle notre connaissance n'est jamais absolue, mais nage toujours, pour ainsi dire, dans un continuum d'incertitude et d'indétermination. » (Fisette, 1993, p. 20) Chez Gombrowicz, ce faillibilisme renvoie au thème de l'immaturation, selon lequel l'être n'est jamais accompli définitivement par rapport à la plénitude de ses possibilités : « Je me situe à la fois après un dîner plutôt bon et quelque part dans l'infini, lancé comme un cri. » (*JII*, p. 79) L'image d'un sujet ainsi *lancé comme un cri*, dans un infini qui n'est « que mouvement, que devenir », illustre l'imperfection et l'incomplétude du sujet, qui est constamment redéfini. L'homme gombrowiczéen, ainsi que nous le décrirons, est un « homme dégradé par la forme, jamais “abouti”, jamais instruit ni mûri “jusqu'au bout” » (*JII*, p. 489). Dans les deux domaines, en l'occurrence, le signe et le sujet sont pensés comme étant « immatures », à savoir toujours non achevés, en mouvement

constant et en instance de devenir, se projetant dans un avenir incertain — un *serait* — qui détermine leur identité présente. De cette façon, le signe de Peirce comme le sujet de Gombrowicz, malgré leur nature apparemment inconciliable et contradictoire, ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. Le chapitre premier nous permettra d'approfondir cette notion de l'immatunité qui s'inscrit dans *Cosmos* de façon telle qu'elle fait de ce roman le lieu d'un univers chaotique où les signes engendrent un dysfonctionnement dans le processus d'acquisition du savoir sur le réel. En faisant appel aux thématiques de l'esthétique gombrowiczéenne et à certains articles sur *Cosmos*, nous serons en mesure de déterminer comment le signe, lié à l'immatunité, installe le roman au cœur d'un monde dont la quête de signification sera problématique.

Ensuite, cette quête de signification dans laquelle se lance le narrateur du récit nous mènera à considérer *Cosmos* non seulement en tant qu'il est une mise en scène du processus sémiotique, mais également le lieu où se déploie, au même titre qu'un personnage, l'action de la pensée. En ce sens, c'est la représentation de la sémiose qui agit comme moteur narratif central dans le récit. De fait, en dehors de la conscience de Witold, dans laquelle nous sommes plongés en tant que lecteurs, il n'existe aucune action à proprement dire. La diégèse est marquée par une immobilité généralisée, caractérisée par l'ennui, où il y a peu de déplacements. Les mouvements de la conscience de Witold sont clairement ce qui permet la progression narrative. S'effectuant sur plusieurs plans, c'est-à-dire de la non-forme vers la construction d'une logique, ils permettent au personnage de saisir le monde dans lequel il se trouve. Envisagé de cette façon, le fonctionnement du récit justifie un recours tout à fait logique et pertinent à la sémiotique de Peirce. Ce mouvement sémiotique sera l'objet d'étude du chapitre deuxième. En ciblant des procédés d'écriture spécifiques, nous verrons qu'il s'inscrit à la façon d'un musement, d'une errance de la pensée, dans le courant narratif de *Cosmos*. Sur cette forme chaotique se déploiera furtivement une logique interne, grâce à laquelle les signes tenteront de se hisser vers un savoir, ce que nous pourrions examiner par le biais de l'action cognitive du personnage.

En outre, cette notion de musement sera le lieu de rencontre où pourront se concilier un peu mieux les caractères qui opposent respectivement la théorie sémiotique et l'écriture gombrowiczéenne. En effet, cette notion fait appel à ce concept essentiel de la sémiotique

peircéenne qui est celui de l'icône et de l'hypoicône, où la pensée se traduit par le doute, l'imaginaire, la subjectivité et par les sensations (les *feelings*). Ce domaine que Peirce identifie comme la priméité, où s'effectue le travail de l'imagination impliqué dans l'émergence du sens, correspondra davantage à la pensée et à l'esthétique gombrowiczéennes. Ainsi, dans la sémiotique, les signes réclament un apport créatif nécessaire à l'avancée de la connaissance, ce qui implique un passage au sein de ce qui, en la conscience, remue et s'anime hors de l'abstraction, tout comme l'exige Gombrowicz : « Analyses, oui; synthèses, d'accord; dissections et mises en parallèle, soit; mais que tout cela reste organique, plein de sève, respirant du souffle du critique, parlant sa voix, vivant sa vie. » (*III*, p. 54) Dans cette perspective, ce terrain de la sémiotique offre un espace pertinent de découvertes sur *Cosmos*. C'est pourquoi nous voulons explorer, au chapitre troisième, comment le mouvement de conscience du personnage s'effectue à l'intérieur de l'hypoicône, c'est-à-dire dans un principe de l'imaginaire d'où sont exclues toute logique et toute abstraction. Nous verrons que ce plongeon au sein de la subjectivité et de l'irrationnel permettra au personnage de donner un « souffle » aux signes, de les faire revivre et de les mener vers un acquis de connaissance.

Ainsi, impliquant un retour au sensible où s'accomplit le travail de l'imaginaire, le processus cognitif d'acquisition du savoir se réalise nécessairement au sein d'une logique de l'irrationnel. Plus précisément, Peirce conçoit ce moment de la pensée comme un exil où la sémiose s'appuie sur l'imaginaire du sujet et non pas sur les objets du monde indiciel. Puisqu'il s'effectue au cœur de cet espace hypoiconique, *Cosmos* produit un effet fantastique où s'entrelacent la perception, la confusion, l'indétermination et l'angoisse. Au chapitre quatrième, en considérant ces aspects convergents entre la quête de savoir et l'imaginaire, nous entendons étudier le roman sous l'angle théorique du fantastique.

Pourtant, loin d'être classé dans le genre fantastique, *Cosmos* a souvent été reconnu par ses exégètes, et par Gombrowicz lui-même, comme un roman dont la forme et l'intrigue se modèlent sur celles du genre policier. Dans son *Journal*, Gombrowicz atteste le caractère proprement policier de son roman : « C'est une œuvre que je définirais volontiers comme un "roman sur la création de la réalité". Et comme le roman policier répond justement à cette définition — tentative d'organisation du chaos — *Cosmos* emprunte en quelque sorte la

forme d'un roman policier. » (JII, p. 479) En poussant plus loin cette même idée, Jean-Pierre Salgas, dans un chapitre de son essai *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, considère d'emblée *Cosmos* comme un « roman policier ontologique », choix calculé par l'auteur pour déjouer ses lecteurs : « La littérature de masse (choisie contre la grande) permet de faire passer en contrebande la philosophie (choisie contre la poésie). » (Salgas, 2000, p. 202) Ce choix d'une forme populaire rend possible l'accès à un contenu philosophique posant le problème essentiel du rapport sujet-objet (ou de l'appropriation du réel par l'humain), dans la mesure où elle traduit la pensée kantienne :

Dans *Cosmos*, le conflit sujet-objet qui occupe désormais Gombrowicz est très explicitement référé à la distinction entre noumène inconnaissable et phénomène, tels que Kant les a posés dans la *Critique de la raison pure* contre les philosophes dogmatiques. La forme du roman policier, je l'ai dit, est kantienne. (Salgas, 2000, p. 202)

Ainsi, pour Salgas, l'intrigue de *Cosmos* agit à la façon d'une interface par laquelle s'introduit un « essai philosophique » à propos d'un univers faillible où Dieu est mort, et où le sujet ne correspond plus aisément avec le réel.

En revanche, bien qu'elle s'inscrive dans le même ordre d'idées, la lecture que fait Marie-Pascale Huglo du roman semble outrepasser cette prédominance du genre qui fixe l'interprétation de *Cosmos*. Elle interroge l'identification du roman à la forme policière, puisque, même s'il est revendiqué comme un roman policier, il demeure néanmoins un roman policier peu ordinaire, plutôt « rugueux ». En effet, *Cosmos* transgresse les codes en les exploitant :

D'un côté, il marque l'authenticité de sa reprise, fidèle aux lois du genre (la normalité), de l'autre, il modalise, signale ici une « rugosité », là une sorte d'emprunt. [...] *Cosmos* met un terme au cycle de la reproduction, il brise la chaîne créatrice du genre et se distingue comme une œuvre à part qui, pourtant, n'existe pas en dehors de la reprise. (Huglo, 2000, p. 197)

Ceci dit, l'analyse de Huglo la conduira à considérer le fonctionnement de *Cosmos* comme un leurre, dans le sens où l'enquête menée par le détective Witold ne débouche que sur du vide : derrière les signes et les indices ne se cache rien. Dès lors, on comprend que, malgré tout, *Cosmos* se distingue assez nettement du genre auquel on le rattache peut-être trop souvent à tort.

Flottant dans une catégorie imprécise dans le domaine de l'édition, pour reprendre les observations de Huglo, *Cosmos* présente un conflit quant à sa forme. S'il reprend clairement les thèmes, les figures et la morphologie du roman policier, c'est pour les déformer, les brouiller et renverser leurs fonctions : le roman est à la fois policier et parodie de sa propre forme. En ce sens, la désignation de *Cosmos* dans la catégorie du roman policier reste informelle; bien qu'elle soit officieusement proclamée, elle couve en elle le signe d'un démon, d'un monstre qui brise sournoisement le cours normal de l'intrigue policière, laquelle se désagrège clandestinement jusqu'à devenir abîme, non-sens, retournée sur sa faille. Derrière cette porte entrouverte se cache le fantastique, disséminant peu à peu les pourtours de la forme sur laquelle il vient se dessiner.

En considération de ce qui précède, nous pouvons affirmer que *Cosmos* se situe à la charnière du roman policier et du récit fantastique. D'ailleurs, il semble que ces deux genres s'entrecroisent dans leur nature, et la description de l'un en appelle souvent à l'autre, surtout en ce qui concerne les motifs, souvent les mêmes : résolution d'une énigme, mystère, indéterminations, déductions, intervention du surnaturel, etc. Dans les deux cas, on s'aperçoit que les trajectoires convergent en un même point commun dans le cours de l'histoire littéraire. En effet, Edgar Allan Poe s'impose vraisemblablement comme une figure marquante tant du genre policier que du genre fantastique : dans un cas comme dans l'autre, il reste indéniablement l'auteur de référence. C'est donc dire que les deux genres, bien que distincts par des codes formels, produisent des schémas semblables dont les thèmes se recourent, se répètent et se répondent.

Le roman policier et le récit fantastique répondent généreusement aux besoins de lecteurs avides d'intrigues, en exploitant, chacun à sa façon, le motif d'une énigme à résoudre — énigme qui s'inscrit comme l'élément central de la fonction narrative et qui sera employée différemment selon le genre. Ainsi, tant dans le policier que dans le fantastique, on instaure un moteur narratif au cœur d'une énigme où planera un mystère irrationnel en apparence insoluble. C'est le déploiement de ce mystère au sein de l'œuvre qui permettra de situer celle-ci dans un genre ou dans l'autre :

Souvent le mystère policier s'étale dès le premier chapitre : il n'était posé que pour s'évanouir. L'explication procure le même plaisir que le mot juste dans un problème de mots croisés. Le conte fantastique au contraire ne nous installe dans la réalité

quotidienne que pour mieux nous entraîner vers le mystère. Dans le premier cas, le mystère qui scandalisait doit s'évanouir, dans le second cas le mystère qui s'impose peu à peu doit être respecté. (Vax, 1987, p. 103)

Le récit policier implante dès le départ une énigme dont on dissipera peu à peu le mystère pour retrouver la cohésion et l'équilibre rassurants de la réalité quotidienne; le fantastique, en revanche, s'intéressera à voir ce quotidien ébranlé par l'apparition d'une énigme, à laquelle il cèdera toute la place.

Par ailleurs, cette notion d'énigme s'articule en rapport à l'idéologie positiviste, étroitement liée au mouvement d'industrialisation du XIX<sup>e</sup> siècle. Le culte du savoir et de la science remplace une conception du monde fondée par Dieu : l'expérience empirique et la logique rigoureuse et vérifiable comptent alors pour seules vérités possibles. On refuse l'inexplicable, le mystère, chaque phénomène ayant une explication logique de cause à effet. Se nourrissant de la pensée dans laquelle ils sont immergés, le roman policier et le récit fantastique se structurent à même l'idéologie positiviste. Il nous importe de décrire ce fonctionnement de l'énigme relativement à cette conception scientifique du monde puisqu'il constitue la charpente de *Cosmos*.

Alors que le roman policier comble et confirme cette pensée positiviste, le récit fantastique le conteste, se tient à contre-courant. En effet, le roman policier, « symbole d'une croisade contre toutes les forces de l'illusion » (Boileau-Narcejac, 1964, p. 51), applique les lois rigoureuses et scientifiques qui régissent le réel et l'être, et qui ne laissent aucune place au surnaturel, à l'inconnu et au hasard : « Car le postulat du roman policier est que la contingence n'existe pas, quelque forme qu'elle essaie de revêtir : coïncidence, hasard, délibération ou repentir. » (Narcejac, 1975, p. 24) Ainsi, tout le propos du genre policier s'oriente vers « l'explication de l'impossible » (Caillois, 1974, p. 187), vers l'élimination du mystère et du surnaturel. En revanche, le fantastique admet cette possibilité, et c'est pourquoi « [i]l ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la connaissance d'un déterminisme strict dans l'enchaînement des causes et des effets » (Caillois, 1966, p. 9). À l'opposé du roman policier, il nie donc le mouvement positiviste dans lequel il s'insère, en créant une rupture, sous la forme d'une apparition étrange, au sein d'un monde cohérent et rationnel : « La démarche

essentielle du fantastique est l'apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. » (Caillois, 1966, p. 9)

Relativement au motif de l'énigme, *Cosmos* s'apparente à première vue au genre policier. D'entrée de jeu, un problème est posé, et il faudra le résoudre, reconstituer les faits, rassembler signes et indices afin d'en comprendre la logique, de rétablir l'ordre :

Je pose deux points de départ, deux analogies très éloignées l'une de l'autre : a) un moineau pendu; b) l'association de la bouche de Catherette à la bouche de Léna.

Ces deux problèmes se mettent à réclamer un sens. L'un pénètre l'autre en tendant vers la *totalité*. Ainsi commence un processus de suppositions, d'associations [...] (C, p. 9<sup>2</sup>)

L'intrigue gravitera autour de cette enquête de Witold, qui tente d'une part de résoudre l'énigme de l'oiseau pendu selon la méthode scientifique de mise (observation d'indices et réorganisation des phénomènes dans un rapport de cause à effet) et, d'autre part, d'éclairer le mystère de l'association des bouches, le tout en respectant les lois bien immuables du réel. Ici, l'investigation scientifique semble correspondre à la démarche du roman policier.

Mais cette enquête méthodique revêt un quelque chose de maladif, d'anormal : le mystère, au lieu d'être dissipé au fil des pages, s'épaissit, se répand et s'obscurcit. *Cosmos* glisse du schéma policier au schéma fantastique par le renversement de l'énigme qui, sans mener à une solution finale et logique, éclate en un labyrinthe inextricable, devient de plus en plus irrationnelle et incohérente. En ce sens, nous verrons que l'énigme produite dans le roman sous-tend davantage un procédé fantastique que policier. L'énigme du moineau pendu, autant que celle des bouches, ne connaîtra jamais d'explication et se résorbera dans un réseau proliférant de signes contaminés par la possibilité et le non-sens, qui engloutissent l'enquête, l'étouffent.

Ce glissement dans le fantastique que nous observerons au dernier chapitre de notre mémoire nous permettra d'envisager la sémiotique peircéenne, et plus précisément la notion d'icône, à la lumière des effets recherchés et produits par le genre. Puisque le fantastique apparaît d'abord comme une perte de contrôle sur le savoir et sur le réel, dans quelle mesure

---

<sup>2</sup> Nous désignerons par *C* toutes les références à *Cosmos*.

une sémosis lancée avant tout par des signes déchargés de leur sens, dépourvus de logique, est-elle liée à cet effet d'angoisse ressenti par un sujet à qui l'ordre cohérent de la nature échappe? Cette notion centrale de faillibilisme, introduisant un doute constant dans le savoir, rejoint les motifs du fantastique qui refusent une connaissance rigide et absolue sur l'univers : dans les deux cas, il y a place à l'erreur, à la possibilité du mystère. La notion d'hypocône, quant à elle, renforce ce lien, car elle se constitue à l'intérieur même d'un signe imaginaire, irrationnel, exempt de logique et de lois : cherchant à décentrer le réel, à décomposer ses structures, n'est-elle pas propice à favoriser l'émergence d'un monde fantastique? Enfin, nous considérons que sémiotique et fantastique sont essentiellement liés : en comparant leurs effets et leur fonctionnement, nous entendons explorer de quelle façon la pensée peircéenne s'imbrique à l'univers de l'irrationnel.

Si l'énigme de *Cosmos* reste insoluble, nous espérons réussir, au fil de notre réflexion, à soulever les questions et les paradoxes qui font de cette œuvre un véritable mystère. Nous souhaitons également que notre analyse puisse apporter une meilleure compréhension de ce texte qui ne se laisse pas saisir, qui déjoue son lecteur et le confronte à de multiples difficultés logiques. Car interpréter *Cosmos*, c'est aussi faire face à un discours qui nous met en garde contre cette volonté, peut-être vaine, de porter un savoir sur un objet dont la signification réside justement dans sa capacité à fuir toute forme d'appropriation.

## CHAPITRE I

### *COSMOS* AU REGARD DE L'HOMME GOMBROWICZÉEN ET DE SON EXÉGÈSE

Il est difficile d'appréhender l'œuvre de Gombrowicz sans d'abord fournir une description des thèmes dominants qui la traversent, thèmes maintes fois définis, examinés et discutés par la critique littéraire. L'objectif de ce chapitre sera de passer ces thèmes en revue, tels qu'ils ont été définis par l'auteur lui-même et ensuite interprétés par ses exégètes.

Un tel survol sera nécessaire pour aborder *Cosmos*, même si les thématiques évoquées nécessiteront par la suite une traduction dans les termes que nous privilégions, soit la sémiotique peircéenne et une théorie du fantastique. Nous verrons que les divers discours sur l'œuvre de Gombrowicz — que ce soit de l'auteur lui-même ou de sa critique — nous permettront de cerner les questions posées par le roman. En identifiant les propositions des divers exégètes de ce roman, mais également les failles et apories qui se profilent dans leurs travaux, nous serons en mesure de préciser quels défis interprétatifs nous attendent. Ceci dit, le propos global de ce premier chapitre saura éclairer considérablement les observations et les commentaires tout au long du mémoire, puisque notre analyse y fera régulièrement appel.

Ainsi, ce chapitre premier se divisera en trois parties. D'abord, il sera question de décrire et de définir dans son ensemble l'homme gombrowiczéen, à l'aide des thèmes de la forme, de l'interhumain et de l'immatunité. Ceux-ci ne peuvent être envisagés sans l'idée de combat et de jeu, qui fait de l'écriture gombrowiczéenne une stratégie agonistique qu'il importe d'éclairer. Celle-ci met en place une dynamique de tensions conflictuelles présentes dans *Cosmos*, qui déterminent en grande partie son caractère insaisissable. En deuxième lieu, nous nous pencherons plus particulièrement sur le roman lui-même, c'est-à-dire sur sa nature, sur sa structure, sur les différentes notions qu'il expose. Ici, nous voulons comprendre *Cosmos* à

partir de son contexte d'émergence et des interprétations qu'il a suscitées chez la critique, notamment chez Mark Alizart et Lakis Prodiguis, qui voient en lui l'annonce d'une mort, d'une fin : celles de Dieu et du signe.

## 1.1 L'espace conflictuel de la stratégie de Gombrowicz : l'homme gombrowiczéen

### 1.1.1 La Forme : l'expression de l'être et du réel

Pour Gombrowicz, l'individu est subordonné, malgré lui, à ce qu'il appelle l'Impératif de la Forme : il est à la fois formé et déformé par celle-ci, à la manière d'un masque. Cette problématique apparaît déjà avec force dans son premier roman *Ferdydurke*, dont le héros porte en lui le symbole précurseur de ce qui s'avérera une figure obsédante et profondément intime de l'écriture gombrowiczéenne. D'ailleurs, dans son pamphlet « J'étais structuraliste avant tout le monde », Gombrowicz fait appel à ce personnage, Jojo, pour définir ce qu'il entend exactement par « forme » et pour expliquer son action, son fonctionnement :

Comment est-il ce héros de *Ferdydurke* ? Dans son intérieur, il n'est que ferment, chaos, immaturité. C'est pour se manifester à l'extérieur, et surtout en face des autres hommes, qu'il a besoin de la forme (j'entends par « forme » toutes nos façons de nous manifester, comme la parole, les idées, les gestes, les décisions, actes, etc.). Mais cette forme le limite, le viole, le déforme. S'exprimant à travers un appareil, déjà établi, des attitudes, des façons d'être, il est toujours falsifié, il se sent acteur. (Gombrowicz, 1971, p. 229)

Ainsi, la forme consiste d'une part à organiser d'une façon exprimable le chaos intérieur qui constitue véritablement le sujet, lequel emprunte un masque pour se manifester; d'autre part, cette forme plus ou moins choisie par le sujet l'altère, le réduit et le contraint, puisqu'elle ne coïncide pas avec cet intérieur inexprimable.

Par ailleurs, cette conception de l'être dans *Ferdydurke* s'étend au réel, notamment avec *Cosmos* où le héros, cette fois-ci, cherche à imposer une forme au chaos de l'univers dans lequel il évolue. Pour que la réalité soit intelligible, chaque objet et chaque phénomène doivent être saisis selon une représentation organisée, parfois théorique ou idéologique, leur conférant une cohésion et un sens précis. En ce sens, la forme correspond au Concept ou à l'Idée, qui permettent à l'homme de s'exprimer et de s'extérioriser, ainsi que de comprendre

et d'ordonner son univers. Elle est donc une condition nécessaire à l'existence de l'homme dans le monde social et dans le cosmos, en ce qu'elle s'impose comme unique mode d'existence du sujet parmi les autres. Elle naît du regard de l'autre : « Pour moi-même, je n'ai nul besoin de la Forme, elle sert uniquement à l'autre pour m'apercevoir, me sentir, m'éprouver. » (*Jl*, p. 485)

### 1.1.2 L'Église interhumaine : masque et inauthenticité

Si la forme jaillit de l'interaction d'un sujet avec un autre sujet, elle s'articule au sein de ce que Gombrowicz nomme la « grande église de l'interhumain », lieu de production des configurations et des définitions de l'être. L'interhumain se définit comme un dialogue entre les hommes, dialogue dont l'espace est le lieu de création, de (re)construction, de formation de la seule réalité possible du sujet. Pour Gombrowicz, le sujet se détermine et se (re)crée à travers l'autre. Cette vision de l'être implique, dans un premier temps, la disparition de Dieu ou de tout ce qui pourrait agir comme tel dans la création de l'homme :

[...] mon univers est privé de Dieu. Dans cet univers, les hommes *s'entrecréent*. Je vois l'homme qui dépend de l'homme, je l'aperçois dans un rapport perpétuel de création avec autrui, pénétrant « les autres » qui lui dictent, eux, ses sentiments les plus personnels. (*Jl*, p. 414)

Dans cette conception où l'homme ne peut plus s'en remettre à Dieu pour fixer son identité et ses valeurs, le sujet se voit désormais livré à l'interdépendance avec l'autre. Au sein de ce régime dialogique, il acquiert, en un sens, une puissance d'action qui lui permet de s'auto-définir, de se co-crée, mais il s'y trouve doublement altéré par la forme : d'une part, par celle sous laquelle il apparaît pour s'extérioriser; d'autre part, par celle que l'autre lui impose, jusque dans l'intime. Toujours assujetti et réduit au port du masque par l'activité interhumaine, il est fatalement inauthentique :

D'où il résulte pourtant à mes yeux qu'il ne saurait y avoir de pensée ni de sentiment véritablement authentiques, ni qui nous soient entièrement propres. Une sorte d'artifice, de mensonge (et qui affecte jusqu'à nos réactions les plus intimes), tel est bien selon moi le véritable élément de l'être humain soumis à l'« interhumain ». (*Jl*, p. 415)

Rien, par conséquent, n'appartient en propre à l'individu : il est façonné, jusque dans ses sentiments les plus personnels, par son rapport avec le social. Non seulement il est façonné,

mais il façonne : le sujet est à la fois « producteur » et « esclave » de la forme, et l'interhumain, dans la conception gombrowiczéenne, se donne à voir comme le seul lieu possible de la réalisation de l'être, du réel et de l'écriture.

Or, ce qui intéresse réellement Gombrowicz, ce n'est ni la forme en tant que telle, ni l'aliénation de l'être par l'interhumain. Ce qui se trouve au cœur de son esthétique, c'est plutôt le combat que doit engager le sujet contre cette forme. Pour lui, s'il existe un seul moyen d'atteindre l'authenticité, c'est bien dans cet acte même d'une prise de conscience de l'artifice. Cette acceptation lui permet d'utiliser le masque, de le déconstruire, de jouer avec lui pour le faire tomber et pour s'en libérer. Contrairement à l'esthétique pirandellienne où l'authenticité du « moi » est altérée par une superposition multiple de masques, dont il faut s'affranchir<sup>3</sup>, chez Gombrowicz l'inauthenticité est la seule condition du moi : derrière le masque, il y aura toujours, irrémédiablement, un autre masque, et le moi pur n'existe pas :

Chez lui, aucune essence propre n'est accordée au moi qui en ferait une entité autonome. Le sujet gombrowiczien est un procès ininterrompu, il se crée en situation dans l'immanence du contact avec les autres. La *forme* est le nom donné par Gombrowicz à ce tiers, résultat de l'interhumain. (Garand, 2003, p. 64)

La seule solution consiste alors à plonger dans le mouvement interhumain; pour Gombrowicz, l'homme vrai n'est pas celui qui met à nu son visage, qui fait tomber ses masques, mais celui qui assume le déguisement et l'artifice : « Il ne s'agit point de conseiller à l'homme d'enlever son masque (quand derrière ce masque il n'a pas de visage) ; ce qu'on peut lui demander, c'est de prendre conscience de l'artifice de son état et de le confesser. » (JI, p. 486) Dans une conception où l'inauthenticité constitue le seul état du « moi », l'interhumain s'affirme donc comme son seul principe de définition et de création.

---

<sup>3</sup> La comparaison avec Pirandello en ce qui concerne la recherche d'authenticité du « moi » met bien en lumière la singularité et l'originalité du geste gombrowiczéen dans cette quête. Krysinski, dans un chapitre du *Paradigme inquiet*, établit les similitudes et les dissemblances autour de la forme chez Pirandello et chez Gombrowicz afin de mieux cerner les enjeux du théâtre moderne. Dans les deux cas, l'authenticité de l'homme, qui s'affiche toujours avec un masque, se joue « par un mouvement dirigé à la fois vers et contre la forme ». Toutefois, Krysinski soutient que, chez Pirandello, dont l'univers est « aporétique et circulaire », « il existe un espoir en la perfectibilité de la nature humaine », difficilement accessible puisqu'elle est camouflée sous un jeu de rôles et de miroirs. Chez Gombrowicz, au contraire, cet espoir n'existe pas, et la quête d'authenticité ne se signe pas dans un acte d'accusation contre la forme et le masque, mais bien dans « l'aveu de l'impuissance de l'homme à être totalement sincère et transparent ». (Krysinski, 1989)

### 1.1.3 L'interhumain comme lieu de construction du soi et du réel

L'interhumain se définit par sa force créatrice, instaurant un lieu où se construisent dans un même geste le sujet et le réel. D'abord, les formes qui émergent du contact de l'interhumain renferment la seule réalité possible et tangible pour le sujet. En ce sens, les systèmes et les structures qui définissent le cosmos ne sont valables que dans la mesure où ils s'accomplissent à l'intérieur du dialogue entre les hommes : en dehors de celui-ci, le monde, à l'instar du moi authentique, n'a aucune consistance. C'est ce que laisse entendre Milosz en empruntant la voix de Gombrowicz :

Je n'ai aucun fondement non plus pour me prononcer sur un quelconque principe objectif du cosmos, des « lois » quelles qu'elles soient, même de celle de causalité Et ce qui semble vraiment à moi ne l'est pas, car je suis pris dans l'entrelacement des hommes, continuellement façonné par eux, la seule réalité c'est la réalité inter-humaine, les hommes se créent sans cesse réciproquement, seul l'homme peut être dieu pour un autre homme. (Milosz, 1971, p. 141)

L'univers en tant que réalité « objective » devient, selon ce principe, une conception erronée du réel. En d'autres mots, c'est dire qu'une signification objective et immanente de l'univers, extérieure à la conscience, est impossible; son seul sens, sa seule vérité, seront ceux produits par l'interhumain.

De la même façon, s'il détermine le cosmos, l'interhumain configure également l'identité du sujet, toujours en mouvement et altéré par cette production du sens jaillie d'entre les hommes, par l'intersubjectivité. Les masques imposés par la forme et par l'activité interhumaine, même s'ils défigurent et dénaturent l'être relativement à sa réalité intérieure, lui permettent d'acquérir un sens, une identité unique parmi les autres :

Le *sens* d'une vie, le sens d'une activité humaine se détermine *entre* un homme et les autres hommes. Car je ne suis pas le seul à me donner un sens : les autres également y concourent. Du choc, du conflit de ces deux interprétations naît une sorte de troisième sens, et c'est lui qui me détermine. (*J1*, p. 320)

Ainsi, l'interhumain doit être vu comme un mouvement perpétuel où le sens du réel et du sujet est constamment redéfini par les multiples rencontres et dialogues des uns avec les autres. L'identité, dont le contenu se réalise à travers les différents masques nés du conflit dialogique, n'est en réalité jamais fixe, achevée, complète, et se meut continuellement dans un espace de création où elle se déconstruit et se reforme.

#### 1.1.4 L'Immaturité : richesse et beauté

Le thème de l'immaturité rejoint intimement les questions de la forme et de l'interhumain dans leur dynamique, car, pour Gombrowicz, est immature ce qui « s'oppose, dans l'homme, à la forme » (Gombrowicz, 1971, p. 231). Plus précisément, l'immaturité correspond au chaos intérieur et intraduisible de l'individu, qui, pour se manifester, emprunte diverses formes lui permettant, devant les autres, c'est-à-dire dans la sphère interhumaine, de paraître mature. Ce thème renvoie, en ce sens, au problème de la forme (la maturité) qui réduit la spécificité intérieure de l'homme, proprement inachevée. Il se pense en fonction d'une réalité de quelque chose qui n'est pas encore formé, qui est en attente d'être extériorisé, qui est potentiel :

Être « non mûr », qu'est-ce que cela signifie exactement? C'est être sous-développé, inférieur à la plénitude de ses possibilités, de son « maximum », être « pas tout à fait ». Seul ce qui est mûr se prête à l'extériorisation; dans notre réalité intérieure, privée, nous sommes l'immaturité. (Gombrowicz, 1971, p. 231)

Ainsi, de par sa nature, l'immaturité est vouée à n'être jamais extériorisée et contraint le sujet à l'incapacité de s'exprimer pleinement. Il y a une part qui demeure enfouie sous le silence, une part qui ne lui permet pas l'accès à la plénitude, à l'accomplissement complet, fini.

En outre, en tant que schème de l'informe, l'immaturité représente l'être dans son aspect non actualisé, c'est-à-dire l'être derrière sa façade délimitée et considéré dans l'infinitude de ses possibilités — infinitude dont il ne pourra jamais faire l'expérience. Elle caractérise l'homme en ce qu'il ne saura jamais être parfaitement mûr, accompli, non seulement par rapport à sa réalité intérieure, mais aussi relativement à ses connaissances, à ses idéaux, à sa façon d'être. Il reste fatalement réduit au fragment, à l'imperfection, à l'incomplétude puisqu'il ne peut se réaliser définitivement et appréhender toutes ses possibilités et celles du réel. Son savoir, limité, apparaîtra toujours comme défectueux et insuffisant une fois projeté dans l'avenir : « Notre élément, c'est l'éternelle immaturité. Ce que nous pensons et sentons aujourd'hui sera fatalement une sottise pour nos arrières-petits-enfants. » (Gombrowicz, 1995, p. 124) En d'autres mots, l'immaturité désigne l'effacement des limites du potentiel humain; c'est l'individu pris hors de sa forme, compris comme ce qu'il n'est pas encore et ce qu'il pourrait être.

Pour Gombrowicz, par ailleurs, la jeunesse incarne la figure par excellence de l'immaturation. Elle est ce qui vit, ce qui est nouveau, ce qui n'est pas encore défini, ce qui n'a pas encore atteint la plénitude de son individualité et de sa personnalité : « La jeunesse, c'est la phase ascendante de la vie, fleurissante, tandis que l'âge mûr, c'est le début de la mort. » (Gombrowicz, 1971, p. 232) Le jeune s'oppose à l'adulte et lui est inférieur. Cependant, cette infériorité semble être une position plus riche et plus enviable que la maturité, dans la mesure où réside en l'individu non mûr une identité instable et incertaine en cours de construction, dont le potentiel d'accomplissements se déploie en une infinie possibilité d'être : « car ce qui est encore capable d'évoluer sera toujours inférieur à son propre accomplissement. » (*JJ*, p. 314-315) On comprend par là l'attrait de Gombrowicz pour la jeunesse : elle est pour lui un principe créateur, un lieu rempli d'imperfections mais à la fois pur puisqu'il n'est figé dans aucune forme; elle fait miroiter en elle un moyen de se déloger des systèmes pour les confronter et les bousculer. Par conséquent, sortir de la forme implique un retour dans l'immaturation, espace indéfini où l'identité est toujours en mouvement, où les formes, sans être impératives, se fondent dans le chaos et alimentent le surgissement du nouveau, de l'inédit, d'autres formes inconnues. Le thème de l'immaturation, donc, se donne à voir dans l'esthétique gombrowiczéenne à l'image de ce lieu de beauté, la beauté véritable, sans « parures », un lieu de création, nécessaire à la production artistique.

### **1.1.5 Le propre de l'homme gombrowiczéen**

Enfin, la forme, l'interhumain et l'immaturation se recoupent pour former une conceptualisation ontologique précise, celle de l'homme gombrowiczéen, sur laquelle prend appui l'écriture de Gombrowicz. Pour résumer l'interrelation qui unit les trois thèmes, retenons deux points communs. D'une part, ils agissent tous comme un principe de création dans la mesure où le sujet réussit à exploiter leur force en résistant à leur impératif. L'homme est créé et se crée à travers la forme, fruit de l'interhumain, en même temps qu'il est producteur de la forme. Dès lors qu'il tente d'échapper à ce mouvement, en plongeant dans l'immaturation, en déjouant son fonctionnement par un retour à l'avant-forme, il devient en quelque sorte souverain, libre de se créer et de produire du nouveau. D'autre part, ces thèmes

sont animés d'une contradiction, ou d'une antinomie, qui fonde la duplicité dynamique de l'homme gombrowiczéen. La forme configure et défigure l'être dans un même geste; il faut lui résister mais on ne peut échapper à son impératif. Dans l'interhumain s'opposent le masque et le visage nu de l'homme, dont l'unique accès à l'authenticité est celui de confesser son état irrévocablement inauthentique. L'immatunité est tendue vers la maturité, tout autant que la vieillesse est attirée par la jeunesse, deux tendances qui dessinent bien, en somme, toute l'idée de Gombrowicz :

Nous aspirons à la maturité, la force, la sagesse de l'âge mûr, en même temps nous avons un penchant irrésistible vers la jeunesse. Mais la jeunesse est l'infériorité. Être jeune c'est être moins fort, moins mûr, moins sage. Voilà une contradiction surprenante. En un sens l'homme se veut parfait; il se veut Dieu. En l'autre, il se veut jeune, il se veut imparfait. (Gombrowicz, 1971, p. 232)

Ainsi, à travers les thématiques que nous venons d'évoquer se définissent la pensée et l'homme gombrowiczéens : la forme, l'interhumain et l'immatunité comme espaces créatifs et antinomiques participent de la posture esthétique de l'auteur vis-à-vis de l'écriture. Il s'agit de la posture agonistique, à partir de laquelle les oppositions de l'être sont mises à l'œuvre.

## 1.2 Gombrowicz l'agoniste

### 1.2.1 L'agôn : entre combat, jeu et douleur

Les romans de Gombrowicz s'inscrivent sous le signe de l'antinomie. Dans une dynamique de double contradiction entre la forme et l'informe, ils deviennent pour le lecteur un point de fuite, un lieu d'angoisse où chaque composante échappe à tout processus de saisissement. Dans *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*, Dominique Garand tente de circonscrire ce phénomène selon lequel l'œuvre de Gombrowicz se dérobe constamment à toute interprétation; autrement dit, il veut montrer de quelle façon « le texte gombrowiczien élabore sa résistance à toute forme d'herméneutique qui aurait pour effet de le transformer en discours convenu, autant dire en chose morte » (Garand, 2003, p. 9). Cette résistance prend forme à travers une stratégie d'écriture que Garand nomme *agonistique*, dans le sens où *agôn* désigne principalement une posture éthique qui « situe le sujet dans un type de combat qui le

met aux prises avec sa réalité ontologique, et non seulement avec des rivaux ou des adversaires » (Garand, 2003, p. 12). L'agôn, tel que nous l'envisageons dans l'esthétique gombrowiczéenne, correspond à une valeur polysémique dont les multiples significations prennent source dans l'étymologie du terme : agôn signifie jeu et combat lorsqu'il renvoie à l'idée de concours, de combats entre athlètes, ou de débats judiciaires; il exprime également la douleur, le conflit et l'angoisse lorsqu'il se rapporte à un individu en proie à la lutte entre la vie et la mort, ou encore au caractère insoluble d'une tragédie grecque (Garand, 2003, p. 12). La posture agonistique se donne à voir comme un lieu où se mêlent la lutte, le jeu et la souffrance du sujet angoissé par la révélation de sa faille, de sa finitude. Par ailleurs, on note que, dans les œuvres de Gombrowicz, elle se manifeste à plusieurs niveaux, à savoir chez les personnages vis-à-vis de l'Autre et du réel, chez l'auteur vis-à-vis de son écriture et chez le lecteur vis-à-vis du texte.

D'abord, en quoi consiste exactement ce combat auquel nous invite Gombrowicz ? Rappelons que l'enjeu fondamental de la conception gombrowiczéenne du sujet est celui de la forme, de l'Impératif de la Forme. Nous avons dit en parlant de l'interhumain que la seule expression d'authenticité pour le sujet est celle de révéler son état proprement inauthentique et de jouer avec ses multiples masques, de leur résister tout en les assumant. L'agonistique concerne alors l'irréversible lutte de l'homme aux prises avec une forme à laquelle il doit échapper dans un geste d'authenticité, mais qui le rattrape fatalement. Cette tension oppressante, à la fois jeu et douleur, définit l'essence du combat à la base de toute recherche de vérité ou d'authenticité, et tire son origine de deux tendances opposées chez l'être :

Non, le combat vraiment capital, le plus violent et livré sans la moindre merci, c'est celui que se livrent en nous-mêmes nos deux tendances fondamentales : la tendance qui s'attache à la forme, à la figure, aux lignes, et celle qui nie la forme et la refuse. L'homme est ainsi conçu qu'il lui faut continuellement se définir et continuellement esquiver ses propres définitions. (*Jl*, p. 206)

Ce passage du *Journal* résume efficacement l'idée du combat agonistique, lequel résulte d'une nature humaine fondamentalement animée par deux tendances inconciliables et pourtant concomitantes.

### 1.2.2 Le lecteur à l'agonie

À partir de là, on comprend mieux qu'un lecteur de Gombrowicz puisse être confronté à une certaine difficulté logique lorsqu'il envisage de cerner le texte globalement : c'est que la construction des romans est à l'image de ce combat de l'homme contre ses masques. Elle représente ce point de rencontre où les deux tendances entre la forme et le chaos s'opposent et agissent de concert pour former une œuvre dont le sens ne sera accessible que par l'engagement du lecteur. Tout comme le sujet gombrowiczéen, elle est marquée d'une nature singulièrement paradoxale, de sorte qu'elle exhorte le lecteur à ce même combat insoluble que celui du sujet déchiré entre ses deux pulsions. Ainsi, la conception agonistique du moi ne reste pas réduite à une simple thématique agissant dans les limites de la fiction : elle dépasse largement celles-ci et se transpose dans l'écriture des récits de Gombrowicz, qui forcent son lecteur à résister à la forme dominante et fallacieuse du texte. Par conséquent, le lecteur se situe, face au livre, dans la même posture que le personnage face à son univers, c'est-à-dire qu'il se prend au piège d'un texte dont la logique se dissout et se morcelle dès lors qu'elle est appréhendée comme une unité organisée :

[...] [le] lecteur se retrouve devant des textes qui, malgré leur apparente cohérence, leur forme bien calibrée et leurs thématiques structurantes, conduisent subrepticement l'interprétation dans une vertigineuse et affolante déroute des signes. En définitive, le livre devient pour son lecteur l'équivalent du réel pour ces narrateurs qui cherchent à le décoder : un tissu symbolique qui se découd et se défile, à la recherche de son patron, c'est-à-dire de son origine. (Garand, 2003, p. 10)

En ce sens, le texte gombrowiczéen met en abîme son propre fonctionnement et oblige le lecteur à vivre la même expérience que le héros qu'il accompagne dans ses aventures; c'est pourquoi la lecture d'un roman de Gombrowicz, dont on ne peut sortir indifférent, transporte inévitablement son lecteur au seuil de l'angoisse, de l'agôn. La posture agonistique exige par conséquent du sujet — que ce sujet soit auteur, lecteur ou narrateur-*protagoniste* — de défier les formes apparentes qui s'imposent à lui et d'opérer un dialogue avec l'objet de sa rencontre ; c'est à l'intérieur de cette lutte qu'il saura trouver un contact avec le réel, une certaine forme de vérité, bien que morcelée et fragmentaire.

### 1.2.3 Le dialogue agonistique

Si la seule façon pour le sujet d'approcher une certaine forme d'authenticité consiste à reconnaître son aliénation et à s'immerger dans l'interhumain, que se passe-t-il lorsque l'individu plonge dans cet espace agonistique pour se délier de ses configurations? Dominique Garand explore, à partir du *Journal* — c'est-à-dire à partir du dialogue de Gombrowicz avec ses lecteurs —, le mouvement au sein duquel le combat conduit le sujet à se repenser, à se redéfinir et à se recréer. C'est bien dans l'espace dialogique de la sphère interhumaine qu'intervient le combat agonistique du sujet. Le dialogue, en ce sens, doit favoriser la rencontre de celui-ci avec l'Autre, avec l'inconnu, avec ce qui en l'autre produit un bouleversement des valeurs. Il importe alors, dans la prise de parole, de rompre l'échange consensuel qui bloque le surgissement prolifique de cet Autre, au détriment d'une reproduction stérile du Même : « Pour Gombrowicz, le dialogue est un combat et un jeu qui conduisent à l'épreuve de la finitude. Son objectif n'est pas de s'unir à l'autre dans le partage d'une vérité, mais bien de rencontrer, chez l'autre, ce qui en constitue l'altérité. » (Garand, 2003, p. 28) Cet *ethos* implique évidemment un certain conflit, certaines confrontations et difficultés à l'intérieur de l'échange dialogique, ce qui mène le sujet à expérimenter cet agôn, seule façon pour lui de forger son identité et d'« esquiver ses propres définitions » dans un seul temps. On attend de lui qu'il joue avec ses masques, qu'il se fasse acteur, qu'il simule ses différentes formes pour les décharger de leur contenu :

Ainsi le port du masque correspond-il chez Gombrowicz à un jeu théâtral (qu'il a pratiqué autant dans sa vie que dans son œuvre, les témoignages abondent à ce sujet) qui lui permet de prendre ses distances à l'endroit des formes sclérosées du moi et de faire éprouver, grâce à cet artifice même, le sentiment d'authenticité que procure la sortie momentanée des conventions, l'apparition de l'imprévu, de l'inédit, du non-encore-formé. (Garand, 2003, p. 26)

On sait, à travers son *Journal*, que Gombrowicz a pratiqué cette posture de l'agoniste tant vis-à-vis de son écriture que de ses lecteurs, de sorte qu'il s'est créé constamment à travers elle et à travers eux; il résiste à son public, le désarçonne, brisant ainsi tout mouvement de complaisance, ou « d'adoration mutuelle », qui pourrait s'installer à l'égard de son art, et ainsi le figer. C'est donc dire que, fidèle à sa pensée et ayant agi conformément à elle, Gombrowicz exige du lecteur de pénétrer cette zone agonistique sans laquelle il ne saurait consommer la richesse et la profondeur de son œuvre.

#### 1.2.4 L'entre-deux

Enfin, le dialogue agonistique, en tant que « sortie momentanée des conventions », ouvre en lui l'espace de l'entre-deux où se jette et se perd le sujet, lieu insoutenable de la perte des repères, de l'incertain, de l'inconnu, entre la forme et l'informe, entre ce qui n'est plus et ce qui est à venir. Il est un exil dans l'ici-maintenant, dans le chaos d'un réel non symbolisé et d'un instant à naître, dans l'immaturité, là où se crée véritablement l'identité : « Nullement fixable dans une identité, l'être ne se manifeste que dans un mouvement de désaisissement, d'évasion, ou encore dans l'inconfort de l'entre-deux, espace indéfini de relations dynamiques où s'altèrent les formes existantes. » (Garand, 2003, p. 27) Retraçant les passages du *Journal* où se formulent les tensions antinomiques de la pensée de Gombrowicz, Dominique Garand identifie l'entre-deux comme l'expression métaphorique de l'exercice de l'agôn. Pour lui, il est un gouffre indicible, — une fissure produite par l'apparition de l'Autre dans le dialogue — où s'effectue le décentrement, la transition et la création du sens : « La notion d'*entre-deux* désignera le tracé de cette brèche pour cerner un peu mieux cet insituable lieu de passage, de passion et de passation où se dissolvent et se recréent, chez Gombrowicz, la mémoire, l'écriture, l'identité. » (Garand, 2003, p. 30)

Par ailleurs, l'entre-deux s'accomplit dans une potentialité de l'être et du réel, c'est-à-dire dans la réalité d'une chose non encore advenue, qui n'existe pas mais qui exerce une force en tant que possibilité. Il est un rien, un vide, un « cri muet » qui n'a pas eu lieu mais pourrait surgir à tout moment, venir rompre le mouvement continu du même, du connu, du quotidien, introduire une voix discordante dans le flux paisible du réel. En ce sens, le vide ne correspond pas à un néant absolu. Il est chargé d'une énergie, d'une possibilité d'actualisation : « Ce "rien" recèle une force, est porteur d'un "quelque chose" qui pourrait, si nous arrivions à l'entendre, déchirer la trame insipide des paroles conventionnelles — tout ce que l'on dit "pour ne pas dire autre chose". » (Garand, 2007b, p. 60) Cependant, et c'est ce qui est le plus affligeant pour Gombrowicz, ce son discordant reste tapi dans l'ombre du conventionnel, de l'ordinaire; il « n'arrive pas à franchir le seuil de notre parole » (Garand, 2007b, p. 60). En effet, l'entre-deux s'inscrit dans l'ordre du non définissable, de l'innommable : il est une chose dont on a l'intuition, mais qui n'est pas traduisible par le

langage. Il correspond en quelque sorte au *ça* freudien, dans la mesure où son expérience est celle de l'inconscient : il reste impénétrable et non conceptualisable, inaccessible à la connaissance et à la pensée. Et c'est là que réside toute la dynamique de l'agôn gombrowiczéen : l'impossibilité de toucher, de saisir consciemment ce moment de déroute où l'informe n'est pas encore devenu forme : « N'y a-t-il pas cette volonté exacerbée chez Gombrowicz de dissoudre la forme pour retourner, *conscient*, au sein de l'informe afin d'y puiser l'énergie pure de ce qui, n'étant pas encore, est néanmoins *sur le point d'apparaître* ? » (Garand, 2007b, p. 58)

Enfin, la posture agonistique participe d'une démarche artistique et littéraire singulière à Gombrowicz, qui fait de son œuvre une structure fluide dont on ne peut fixer définitivement le mouvement. À la lumière de ces observations sur la pensée et la stratégie gombrowiczéenne, voyons comment s'articule, par rapport à ces dernières, la construction de *Cosmos*.

### 1.3 *Cosmos*

#### 1.3.1 Paradigme de l'antinomie

*Cosmos*, bien qu'il soit un roman de la maturité — publié quatre ans avant la mort de Gombrowicz — nous plonge au cœur de l'immatunité, d'un entre-deux dont l'expérience du réel non symbolisé donne à repenser le rapport du sujet avec son monde. Plus encore que les romans précédents de Gombrowicz, il se présente comme une œuvre agonistique, insaisissable, impénétrable, dont le noyau se résorbe et se dérobe sous un essaim de signes en dissolution. Il est d'abord un récit ordinaire : un héros, Witold; une quête, une résolution d'énigme, un oiseau pendu; des alliés, Fuchs, Léon... Pourtant, sous ce récit d'apparence assez traditionnelle bouillonne un récit où s'entrechoquent les tensions qui fondent l'homme gombrowiczéen dans son rapport conflictuel à la forme et à l'informe. *Cosmos* s'élabore furtivement sur les diverses antinomies des thématiques que nous venons de décrire. Il est le récit des contrastes, et cela commence par les mots, les figures d'opposition qui, s'y

inscrivant de façon récurrente et obsédante, modèlent le roman et forment un paradigme de l'antinomie. Ainsi, des oxymores comme un « vacarme furieux » et un « calme étrange » (C, p. 129), une « présence « ailleurs » » (C, p. 135), un « tout noir de soleil » (C, p. 13), un « immense mouvement immobile » (C, p. 128) se mêlent à un champ plus vaste de contrastes où se côtoient le jour et la nuit, la chaleur et le froid, la beauté et le monstrueux, l'unité et le fragment, l'homogène et l'hétérogène, etc. Plus globalement, ces oppositions se signalent comme le fondement sur lequel s'érige toute la dynamique du roman, définie par les tensions agonistiques qui, à plusieurs niveaux, déchirent le cosmos entre la synthèse et l'analyse, entre l'ordre et le chaos, entre réalité et irréalité, entre le métaphysique et le sensible, entre le ciel et l'enfer, entre sujet et objet, entre l'apollinien et le dionysiaque; bref, des antinomies qui relèvent des tendances inconciliables de l'être. *Cosmos* se laisse saisir en ce sens comme le lieu où se jouent la rencontre et le combat de ces tendances, comme un inexorable point de fuite, d'où sa difficulté d'interprétation : dès qu'on l'aborde sous un angle, l'autre point nous échappe; dès qu'on le comprend sous tous ses angles, le sens s'écroule sous les paradoxes.

Si ces antinomies sont déjà présentes dans les romans antérieurs de Gombrowicz — la synthèse et l'analyse sont déjà représentées dans *Ferdydurke* par la dislocation des corps, notamment imagée dans le combat entre Philidor et Philibert —, elles ne touchent que le sujet, dont le corps et la conscience sont fragmentés par la perception. Le leitmotiv du sujet jamais appréhendé dans sa totalité se répète dans *Cosmos*, mais concerne en plus l'univers et le réel dans lesquels il se dissémine. Ainsi, c'est toute la matière qui se morcelle et se dérègle. Les parties du corps, perçues et isolées en avant-plan par le héros, gagnent une autonomie particulière en jouant une fonction métonymique : les bouches de Léna et de Catherette, la main de Léna, la calvitie de Léon, les doigts du prêtre, toutes ces parties servent à désigner un tout qui ne cesse de se diluer. De leur côté, la nature et les paysages réfléchissent cette fragmentation du corps : l'herbe, homogène, se ramifie sous l'emprise du regard, semblablement à cette forêt, lieu dense où prolifère à l'infini la multiplicité. C'est cette impossibilité de s'emparer du réel dans sa totalité qui obsède le narrateur : « L'expérience fondamentale de Witold, sa raison d'être en tant que personnage est celle-ci : tout ce qu'il touche — du regard, des doigts, de la pensée, perd automatiquement sa consistance, se dissout dans l'incommensurable, le chaotique, le protéiforme [...] » (Proguidis, 1994, p. 53)

Ainsi, coincé dans l'insoluble conflit entre la synthèse et l'analyse, ou la forme et l'informe, Witold se donnera pour mission de construire un cosmos dont les signes se dissolvent dès qu'ils apparaissent, toujours au seuil du chaos.

### 1.3.2 Mort du signe, mort de Dieu; le problème de la modernité

Proguidis est le premier commentateur à avoir relevé toute la charge ludique et parodique que *Cosmos* entretient avec l'idéologie structuraliste de son époque. L'expérience de Witold au sein d'un univers morcelé, où les objets, éparpillés, n'assument plus leur fin et ont perdu leur sens, s'annonce comme une continuité du combat, déjà amorcé dans les autres romans, contre la forme. Cependant, cette fois-ci, le narrateur adopte une nouvelle stratégie, celle de se placer dans l'avant-forme : « Voici donc la solution que se propose Witold : s'installer dans le chaos, l'informe, là où naissent tous les avatars de la forme, ne plus la suivre bêtement [...] » (Proguidis, 1994, p. 56). Cette posture l'entraîne alors dans le déchaînement des signes, lesquels, n'ayant plus de forme, ne renvoient plus à rien, sauf à une potentialité significative du monde. Leur fonction déterminée étant effacée, ils peuvent désigner à la fois tout et rien. C'est donc dire que l'aventure de Witold se définit, ce que souligne clairement Proguidis, au creux d'une expérience ultime de l'homme dans le monde sémiotique. *Cosmos*, en ce sens, met en scène une logique des signes poussée à bout qui s'accomplit dans une sorte de « parodie sémiologique » :

Witold est la seule personne — et cela ne peut se passer que dans la fiction — [...] à plonger, la tête la première, dans l'expérience du « tout est langage » et à mener cette expérience jusqu'au bout, la seule qui, pour un court moment, s'offre en démonstration existentielle du fonctionnement parfait et implacable d'un univers langagisé. (Proguidis, 1994, p. 53)

Witold cherche à reproduire, selon la logique d'un tel univers, la cohésion complète, cette symétrie achevée et accomplie du monde mis en récit. Pour lui, le « monde tout entier est vécu comme un assemblage de signes, de mots, de formes » (Proguidis, 1994, p. 55) et *doit* porter en lui un sens intrinsèque à reconstituer. Mais il y a ici un paradoxe : comment Witold peut-il se positionner dans le chaos si le monde dans lequel il se trouve devrait déjà avoir une forme, qui est le but de sa quête ? Ce que ne nous dit pas Proguidis, c'est que ce paradoxe

génère dans le texte un leurre concernant le fonctionnement des signes, qui nécessite une attention particulière puisqu'il mène à repenser l'activité sémiotique du roman. Ce qu'il ne nous dit pas, également, c'est dans quelle mesure ce combat contre la forme met en échec la signification qui tend à se manifester dans le roman; car, il y a bien une logique interne qui se forme, malgré tout.

Pour Jean-Pierre Salgas, dans *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, *Cosmos* se donne à lire en écho à un récit ontologique qui rapporte la mort de Dieu, c'est-à-dire la fin du lien qui unit l'être au monde, qui permet la cohésion étroite de l'univers : c'est la mort de la forme. Mark Alizart, reprenant la même idée, ajoute que cette mort concerne un Dieu particulier, à savoir le pouvoir de la synthèse, concept développé par Kant et dont s'est inspiré Gombrowicz. La synthèse rend possible l'expérience du monde. L'expérience de Witold, en plus d'être celle d'un univers sémiotique saturé où le signe périt dans l'abondance du possible, est celle d'un microcosme où, Dieu étant mort, l'univers ne peut plus signifier ni être représenté. Le chaos dominant ne permet plus au sujet de donner un ordre précis, une ligne directrice, aux objets qui le constituent :

Gombrowicz, radical, considère que si Dieu est mort, le monde n'est plus seulement renvoyé à sa contingence originelle ou l'homme à son irresponsabilité morale, mais la forme elle-même, la possibilité de donner forme au monde et d'en avoir une expérience est brisée. (Alizart, site web consulté le 23 mai 2006)

Ainsi, avec *Cosmos*, il n'y a plus de Dieu et, du même coup, plus de synthèse, de forme, de signification possibles; le monde ne peut plus être saisi et interprété puisqu'il ne possède plus de lien transcendant, apriorique, à retracer. C'est un roman de la fin, l'histoire d'une perte, le récit de plusieurs impossibilités. Il raconte l'impossible rencontre du sujet avec la réalité objective de l'univers, l'impossible construction du réel, l'impossibilité de dire l'instant tel qu'il se manifeste et, enfin, « l'impossible construction simultanée de la réalité et du roman » (Salgas, 2000, p. 204).

### 1.3.3 La liberté de signification et l'incommunicabilité

En ce sens, *Cosmos* rend compte du large problème de la modernité occidentale : face à la perte d'un Dieu unique, le sujet voit s'effondrer tout son cadre de valeurs et de repères qui lui permettait de donner un sens à son action et d'arrêter ses choix parmi les possibilités. Et même la science en tant que vérité absolue semble être tombée de son piédestal, du moins c'est ce que nous dit le roman : mort de Dieu, sous toutes ses formes, c'est-à-dire tout ce qui peut s'élever au-dessus de l'homme pour conférer au réel une cohésion universelle et transcendante, d'où l'expression *athéisme généralisé* employée par Salgas (Alizart, site web consulté le 23 mai 2006).

Or, dans *Cosmos*, plus rien ne s'élève au-dessus du sujet, et il revient à lui seul d'ériger son cosmos, dispersé dans un monde dont les liens n'existent plus — et même ceux de l'interhumain, nous le verrons aux chapitres trois et quatre. Ce cosmos est entièrement individuel, et sa construction, marquée par le passage de la « sphère sociale à la sphère privée », est vécue comme un « moment angoissant pour le sujet qui, affranchi des univers de lois imposés par la tradition, doit désormais les réinventer, pour soi » (Garand, 2003, p. 74). Le roman souligne d'emblée cette nouvelle liberté acquise par l'individu, qui peut façonner, selon son gré, son propre système de valeurs et décider des repères qui orienteront ses choix. Toutefois, s'il rend compte de cette liberté, il met également en relief les problèmes qu'elle pose.

On voit poindre là une conséquence importante de la perte de Dieu, à savoir ne plus être capable de mesurer et de comparer un vécu privé et personnel avec un cadre donné. D'ailleurs, c'est précisément le cas avec le personnage de *Cosmos* : « Le problème numéro un avec Witold est qu'il ne dispose d'aucun système de références, d'aucune échelle de valeurs en dehors de lui, face à lui, bien distincte, séparée, qui lui permettrait de décrire son expérience unique. » (Proguidis, 2000, p. 53) Witold, nous le verrons, fabrique une signification factice de son univers qu'il ne parviendra pas à partager — la frontière entre le sujet et l'autre étant devenue hermétique, ou presque. Il demeure, par conséquent, incapable d'en estimer la valeur et la portée, et de savoir dans quelle mesure elle est vraie, d'où la question récurrente du « Peut-on savoir ? » qui traverse le roman. Cette incommunicabilité du

« pour-soi » propulsera le héros au seuil du délire, de l'hallucination, incapable qu'il est de se positionner par rapport au réel objectif disparu. Ici, le récit met en lumière les limites de la liberté du sujet produite par la chute de Dieu, une liberté qui, comme l'exprime justement Garand, est « toujours déjà aliénée » : « Mais voilà, pour que ce pour-soi issu de la pure liberté du sujet puisse réellement exister et non pas être une illusion, il lui faut un minimum de communauté, la reconnaissance d'un autre. » (Garand, 2003, p. 74)

Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est de comprendre comment est vécu dans le roman ce passage de la sphère sociale à la sphère privée, ce plongeon dans le chaos informe des signes, cette liberté aliénée, tous liés à la perte de Dieu, de la synthèse, de la forme. Autrement dit, à travers le parcours de Witold, nous voulons saisir le mouvement par lequel le cosmos devient, dans l'esthétique gombrowiczéenne, un « lieu où se consomme la perte des repères — lieu de perdition, véritablement —, et où tout devient possible — au sens de potentiel » (Garand, 2003, p. 74). Ce lieu du possible, selon nous, caractérise l'expérience de Witold en tant qu'elle est celle des limites de la pensée sémiotique, telle que l'a évoquée Proguidis, expérience qui mène à repenser les systèmes qui nous permettent de saisir le réel : si Dieu est mort et que tout est possible, que vaut un savoir édifié sur les éléments épars et indifférents d'un cosmos explosé, par une conscience privée, secrète, en marge de la communauté, et quelles conséquences porte ce savoir sur l'interaction du sujet avec le réel ? En outre, ce lieu « où se consomme la perte des repères » semble être vécu au centre de quelque chose d'irréel, de fantastique, où, dans la potentialité des signes, une logique de l'irrationnel s'installe. Pour ces deux raisons, nous croyons nécessaire de situer l'expérience de Witold relativement à ces angles d'analyse peu approfondis dans *Cosmos* jusqu'à ce jour, c'est-à-dire penser le récit avant tout comme une représentation du mouvement sémiotique — en explorant jusqu'au bout l'idée de Proguidis et en en esquissant les limites — et comme une histoire fantastique.

## Conclusion

Pour résumer ce premier chapitre, disons que *Cosmos* exploite judicieusement les thèmes qui définissent l'homme gombrowiczéen, sa nature étant gouvernée, comme lui, par des tendances antinomiques inconciliables, qui font de cette œuvre le lieu d'une lutte. Jouant entre la forme et l'informe, entre l'ordre et le chaos, dans une perspective entièrement agonistique, il plonge son lecteur dans un monde singulièrement marqué de la dimension de l'immatérialité — là où l'homme rencontre son inexorable infériorité vis-à-vis de l'infinitude de ses possibilités —, laquelle correspondra, pour nous, au signe iconique de la sémiotique peircéenne. Enfin, le roman met en scène un univers non symbolisé caractérisé par la perte de Dieu, un cosmos dont la construction confrontera le personnage aux limites de la relation du sujet à l'objet : liberté aliénée, incommunication, perte des cadres logiques et référentiels, objectivité corrompue.

Envisagés dans le cadre de notre problématique, ces divers motifs qui fondent l'esthétique gombrowiczéenne et l'univers de *Cosmos* rejoignent la question du savoir et de l'imaginaire, dont ils rendent compte du rapport problématique. La perte de Dieu et du signe transcendants signale un savoir accessible que par l'imaginaire et par la conscience partagée de l'interhumain. Elle signale également l'érosion de la sphère sociale au profit du privé, phénomène qui remet en cause la validité du savoir. Ainsi, en empruntant les termes de la sémiotique peircéenne, nous examinerons de près l'action du personnage dans son élaboration d'une connaissance d'un tel univers. De même, c'est à travers l'analyse du roman sous la théorie du fantastique que nous exploiterons le problème de la perte des cadres de référence et de la faille entre le sujet et l'objet.

Ce qu'il importe de retenir, c'est que ce mouvement de saisissement du réel est avant tout compris comme un jeu et un combat avec, ou contre, la forme, en plus d'être une construction cognitive d'un savoir qui s'élabore sur un monde perçu comme signe. Il s'exprime à la fois par l'entremise d'une pensée narrativisée dont l'activité traduit une connaissance du réel acquise au sein de l'imaginaire et par une intrigue dont l'épaississement de l'énigme fait basculer la logique rigide du récit policier dans l'ambiguïté irrationnelle du fantastique.

## CHAPITRE II

### POUR UNE REPRÉSENTATION DE LA PENSÉE

La lecture de *Cosmos* peut parfois poser problème : le fil de la narration, essentiellement décousu, se perd au sein des sentiers labyrinthiques du mouvement réflexif qui porte le sujet énonciateur. Submergé par une prolifération, une profusion exubérante de mots et d'énumérations, le sens directionnel se dissipe dans le trop-plein d'un monologue saturé par l'abondance des signes.

En fait, ce problème de lecture est subordonné à ce que l'écriture et la construction du texte agissent comme une représentation du fonctionnement de la pensée. Déployée au sein d'un univers désagrégé par la perte du « lien », cette pensée tente de réinstaurer un cosmos logique et cohérent en produisant sur lui un savoir. Plus précisément, ce mouvement vers la forme mis en scène dans le roman rejoint la conceptualisation de C. S. Peirce dans sa sémiotique : il s'agit d'une pensée — animée avant tout par la recherche de connaissance sur le réel — dont le mouvement s'exprime par un déplacement des signes de la priméité, lieu chaotique et imaginaire, vers la tercéité, lieu d'ordre et de logique.

Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est le premier stade de la pensée : celui où elle se meut et évolue, indicible, dans les soubassements de la priméité. Peirce nomme *musement* cet état de la pensée encore non formée, non formulée et non extériorisée, caractérisée par un cours indécis, accidentel et aléatoire des idées et des signes. À la suite d'une brève définition de la sémiotique peircéenne, nous proposerons que le *musement* se donne à voir comme le mode de construction même de l'écriture de *Cosmos*, lequel met en place des procédés d'écriture et de narration spécifiques qui visent à représenter cet instant présent et indicible de la pensée dans son avant-forme. Nous verrons ensuite que, sur cette base du *musement*, le

texte dessine l'idée de Peirce selon laquelle la conscience ressemble à un lac sans fond. Nous retracerons en dernier lieu les déplacements de l'action, qui peignent métaphoriquement le mouvement sémiotique de la pensée entre le chaos et l'ordre.

## 2.1 La sémiotique peircéenne : présentation globale

### 2.1.1 Principe de la sémiotique

Peirce conçoit une théorie des signes capable d'expliquer le fonctionnement de la pensée lorsque celle-ci produit un savoir sur le réel, dont elle tente de se saisir afin de l'interpréter. La sémiotique étudie le mode d'interprétation par lequel une conscience s'entretient avec le réel et déchiffre les phénomènes avec lesquels elle interagit. Pour Peirce, ce mode d'interprétation est le seul lien qui unit une conscience à l'univers objectif et qui lui permet de s'en faire une représentation signifiante. L'univers, envisagé sous ce mode, est construit par ce que Peirce nomme des signes, qui forment un mouvement et une structure complexes :

[...] le monde (au sens de *cosmos*) ne nous est accessible que comme représentation, sous la forme d'artefacts que nous nommons *signes*. Ces artefacts ou signes sont des *construits*. Le monde réel, référentiel n'est pas directement accessible par l'intelligence. Et la connaissance, la compréhension, l'intelligibilité des signes sous lesquels le monde se présente à nous — et nous est accessible — se fait par un traitement ou une *manipulation des signes* à l'aide d'autres signes. Ce nécessaire enchaînement des signes, Peirce l'appelle *sémiosis*. (Fisette, 1996, p. 145)

La sémiose, ou la sémiosis, se définit par le mouvement qu'effectue la pensée vers un acquis de savoir nouveau, un *plus*, en partant d'une base fondée sur le sensible et le concret, les *feelings*, en se déplaçant ensuite vers un degré plus élevé d'abstraction, avant de retourner vers l'état premier. Il ne faut pas imaginer ce mouvement comme un cercle ou comme une droite linéaire; il trace plutôt l'image d'une spirale, qui a ceci de particulier de marquer un déphasage par rapport au point d'origine. La spirale illustre à la fois cet acquis dans la sémiose et cette dérive infinie et incontrôlable vers l'inconnu, inscrite dans un mouvement perpétuel sans début ni fin. C'est donc dire que la sémiose ne connaît pas de finitude : la pensée, sans avoir eu de première fois, est aussi projetée dans un futur infini, ses possibilités n'étant jamais épuisées.

Afin de mieux l'expliquer, disons que la sémiotique de Peirce comprend deux parties, ou plutôt se divise en deux temps. Dans sa première sémiotique, Peirce fait appel à un tableau de trichotomie des signes selon trois catégories phanéroscopiques (verticalement) et trois niveaux triadiques (horizontalement), tableau à partir duquel il divise le signe en plusieurs sous-signes. Ceux-ci sont formés selon leur appartenance aux catégories du premier, du deuxième ou du troisième de la phanéroscopie, et aux niveaux du fondement, de l'objet ou de l'interprétant de la trichotomie du signe — et ce seront des qualisignes, sinsignes, symboles, icônes, arguments, etc. Hormis les niveaux triadiques et la phanéroscopie, cette taxinomie du signe et ses dix classes de sous-signes ne servira pas à notre étude (et c'est pourquoi nous n'entrons pas dans les détails de ces sous-signes); appliquer une telle grille sur *Cosmos* ne nous serait en effet d'aucun intérêt, ne permettrait aucune interprétation, mais seulement une correspondance stérile entre les termes. Par contre, dans la deuxième sémiotique, beaucoup plus tardive, Peirce repense son modèle logique : il redéfinit, en les subdivisant, les niveaux triadiques du signe et s'intéresse davantage au processus de sémiose qui s'opère à l'intérieur même du signe (et non seulement *entre* les signes). C'est là qu'apparaissent les notions d'« objets immédiat et dynamique », d'« interprétants immédiat, affectif et final », qui contribueront beaucoup plus à l'enrichissement de l'analyse que ne le feraient les classes de signes.

### 2.1.2 La sémiose : du sensible à l'abstraction

Peirce identifie, suivant la phanéroscopie, trois moments qui permettent de mesurer la progression de l'activité de sémiose, à savoir la priméité, la secondéité et la tercéité. Pour faire une description brève — et loin d'être exhaustive puisque nous reprenons seulement l'essentiel des éléments de la sémiotique qui informeront notre analyse —, le premier moment est celui du sensible, là où l'objet fusionne avec son signe : il est indistinct, à peine perçu, il est tout simplement ressenti sans être saisi. La secondéité représente le passage où cet objet se manifestera de façon matérielle, se réalisera singulièrement dans le monde concret; enfin, la tercéité agit comme le lieu de l'abstraction, des idées et des codes. À cette étape, le signe devient signification, interprétation ou encore concept, défini par les habitudes

qui le régissent, « car le sens d'une chose consiste simplement dans les habitudes qu'elle implique » (Peirce, 1993, p. 163).

Si cette dernière étape ordonne un retour au premier afin que le mouvement se poursuive, Peirce indique que la pensée risque de se figer à ce niveau troisième, aussi appelé « croyance ». En effet, ayant atteint un certain repos généré par la satisfaction d'avoir compris, d'avoir atteint la signification, l'esprit se fixe dans son idée, s'installe dans sa certitude réconfortante, et, par conséquent, s'arrête et ne crée plus de nouvel acquis — on parle alors d'une sémiase morte. Cet arrêt, qui peut être de courte ou de longue durée, doit rester provisoire. Il est une conclusion inachevée, suspendue au seuil d'un futur non encore advenu, en attente d'être reprise dans le mouvement sémiotique. En ce sens, la tercité est pensée à la fois comme une fin et un début : « Le terme auquel renvoie un signe n'est jamais un terminus, un point d'arrêt dans un lieu non sémiotique; au contraire, le signe au lieu de renvoyer à quelque chose d'autre, génère un autre signe. » (Fisette, 1993, p.17)

À la tercité correspond la notion d'interprétant, à laquelle il importe de s'arrêter puisqu'elle se situe à la jonction du terme et du recommencement d'un signe, exprimant cette pause indéterminée qui signe la transition de la sémiase vers une nouvelle idée :

L'interprétant, c'est moins un arrêt de la sémiase qu'un terme provisoire, un aboutissement — et non un terminus — du mouvement de la sémiase. C'est une articulation logique entre les nouveaux mouvements sémiotiques successifs tant à l'intérieur du signe qu'entre les signes. (Fisette, 1993, p. 54)

Divisé en plusieurs catégories, l'interprétant assure le pont entre les différents niveaux de signes de la phanéroscopie. Il marque, en quelque sorte, le degré de signification plus élevé vers lequel se hissent les signes dans la sémiase, ainsi que le déphasage propre au mouvement spiralé de celle-ci. La première catégorie identifie l'interprétant à sa fonction purement virtuelle : en effet, l'interprétant immédiat offre une possibilité de signification non réalisée, comme un livre en attente d'être lu comporte en lui une potentialité de signifier. L'interprétant dynamique, appartenant pour sa part à la secondité, est concrètement ressenti et établit l'objet immédiat (immédiatement donné) en relation avec son environnement singulier. Précisons ici que Peirce distingue deux catégories d'objets : l'objet immédiat, tel qu'il est perçu au moment où il est donné aux sens, et l'objet dynamique, qui est une « nouvelle configuration de l'objet, celle qui est produite par le processus de la sémiase »

(Fisette, 1993, p. 53). Enfin, contrairement aux deux autres catégories qui situent l'interprétant à l'intérieur d'un même signe — qui appartiennent à un mouvement sémiotique intra-signe, défini dans la deuxième sémiotique —, l'interprétant final clôt le cycle de la sémosis au terme de laquelle la signification émerge et complète le signe, rendu au niveau troisième.

Le mouvement de sémiose se résume essentiellement à un déplacement perpétuel des signes du sensible à l'abstraction, déplacement dont le déphasage par rapport au point d'origine s'opère par un nécessaire retour au premier. Ainsi, pour régénérer une idée sclérosée, la faire revivre et la remettre en mouvement, la sémiotique ordonne un retour à la priméité, un retour basé sur le signe même de cette idée. En d'autres termes, la sémiose antérieurement complétée servira maintenant de fondement, ou de *ground*, à la nouvelle sémiose, puisque tout acquis de connaissance repose nécessairement sur un savoir antérieur. Par exemple, une théorie désuète, surexploitée et usée, et par là qui ne signifie plus, peut être renouvelée et régénérée par sa réinsertion dans le courant de la pensée, par une mise en dialogue avec un texte littéraire différent ou plus moderne.

### 2.1.3 L'essence du premier

L'idée du retour à la priméité mérite d'être considérée avec plus d'attention : en effet, comment fonctionne ce lieu propice à la régénération, à la renaissance des signes, comment rend-il possible ce phénomène de la pensée qu'est la création ? De fait, la priméité reste, de toute la théorie sémiotique, l'espace le plus mystérieux, le plus insaisissable : elle échappe à ses définitions et à la compréhension, elle est difficilement figurable — c'est d'ailleurs ce qui la rend si fascinante et intéressante. Pour la définir simplement, disons que la priméité, en tant qu'instance sensible et immédiate, est le lieu du pur possible, du virtuel et du chaos, un lieu qui favorise l'élaboration de l'imaginaire, du fantastique et du rêve. Elle est, en quelque sorte, cet état d'indifférenciation, de fusion, du désordre et du furtif, indicible et inexprimable, puisqu'elle est toujours et déjà devenue autre chose :

Le premier doit donc être présent et immédiat [...], frais et nouveau [...], initial, original, spontané et libre [...] Il est aussi quelque chose de vif et de conscient ; ce n'est

qu'à cette condition qu'il évite d'être l'objet d'une sensation. Il précède toute synthèse et toute différenciation; il n'a ni unité ni parties. Il ne peut être pensé d'une manière articulée : affirmez-le et il a déjà perdu son innocence caractéristique [...] Arrêtez d'y penser et il s'est envolé ! (Peirce, 1978, p. 72)

Penser la priméité, c'est d'une certaine manière penser le non-pensable, c'est tenter de cerner quelque chose qui se définit par son impossibilité même d'être traduit, d'où son aspect proprement insaisissable. Pourtant, parce qu'elle intrigue, la priméité fait l'objet de plusieurs analyses, elle est la source de nombreuses conceptualisations et de notions proches de l'esthétique qui font d'elle l'élément central de l'approche sémiotique dans la littérature. Elle a suscité notamment l'élaboration de notions telles que l'hypoicône, le processus d'iconisation, la métaphore, et plus particulièrement la notion de musement, dont il sera question dans ce chapitre.

## 2.2 Vagabondage de la pensée : l'écriture de *Cosmos* sur le modèle de la conscience

### 2.2.1 L'esquif du musement

Peirce s'intéresse, à la fin de sa carrière, à cet espace sombre et aux limites diffuses. Il développe alors le processus d'iconisation, décrit comme un transfert, dans l'imaginaire, de signes divers, ou, pour être plus précis, d'icônes incomplètes — c'est-à-dire des signes dont l'objet ne renvoie à aucun objet dans le monde référentiel et dont l'existence n'est que virtuelle —, autour desquelles se construisent un nouveau sens, de nouveaux objets. Ces icônes, que la conscience ne peut élever au niveau d'indice, convoquent l'imaginaire, qui reconstruira les pourtours manquants du signe afin de lui conférer un sens complet : c'est ce travail qu'on appelle iconisation. Autrement dit, par l'activité purement virtuelle de l'imaginaire sur l'objet, l'iconisation est en quelque sorte « une reconstruction, que chacun fait pour soi, de l'icône » (Fisette, 1996, p. 162) (voir art. 3.1.3).

Ceci dit, Peirce entrevoit l'iconisation comme le lieu d'une rêverie grâce à laquelle un individu se permet de dynamiser l'objet de son imagination en laissant libre cours à sa pensée, en se plongeant dans un état d'errance où il n'existe aucune frontière et où tout est

possible. Dans son texte *Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu*, il se consacre à l'élaboration de cette idée d'une pensée hors limite, transportée par les lois du chaos et du virtuel :

Il y a une certaine occupation de l'esprit qui, si j'en crois le fait qu'elle n'a pas de nom particulier, n'est pas aussi communément pratiquée qu'elle mérite de l'être, car pratiquée modérément — disons pendant cinq ou six pour cent de la vie éveillée, pendant une promenade, par exemple — elle est assez rafraîchissante pour faire plus que compenser le temps qu'on lui consacre. Parce qu'elle n'implique aucun projet sauf celui d'éliminer tout projet sérieux, j'ai parfois été demi enclin à l'appeler rêverie, non sans réserve; mais pour une disposition d'esprit aux antipodes de l'abandon et du rêve, cette appellation serait une distorsion de sens trop affreuse. En fait, c'est du Jeu Pur. Or, le jeu, nous le savons tous, est le libre exercice de nos capacités. Le Jeu Pur n'a pas de règle, hormis cette loi même de la liberté. Il souffle où il veut. Il n'a pas de projet, hormis la récréation. L'occupation que je veux dire — *une petite bouchée* avec les Univers — peut prendre soit la forme de la contemplation esthétique ou celle de la construction de châteaux lointains (en Espagne ou dans notre propre formation morale) ou celle de la considération de quelque merveille dans l'un des Univers ou de quelque connexion entre deux des trois Univers, avec spéculation sur sa cause.

C'est ce dernier genre d'occupation — tout bien considéré, je l'appellerai « Musement » — que je recommande tout particulièrement. [...]

[...] Il n'y a aucun genre de raisonnement que je voudrais décourager dans le Musement; et je serais navré si quelqu'un le restreignait à une méthode aussi peu féconde que l'analyse logique. [...] C'est pourquoi, continuant à donner les conseils qu'on m'avait demandés, je dirais : « Montez dans l'esquif du Musement, faites-lui gagner le large du lac de la pensée, et laissez le souffle du ciel gonfler ses voiles. Les yeux ouverts, soyez attentifs à ce qui est autour de vous ou en vous, et entamez la conversation avec vous-même; car la méditation n'est pas autre chose que cela. » » (Peirce, 1990, p. 174-176)

Le musement métaphorise donc le mouvement de la pensée tel qu'il se produit à l'intérieur même de la priméité, hors de toute logique, là où la possibilité règne en maître absolu. Il ordonne l'errance de la conscience, le non-sens, comme un lieu fantastique où chaque chose imaginée peut se réaliser, chaque lien, tout hasardeux qu'il soit, peut se former, régi par la seule loi du chaos.

Afin de préciser cette définition, nous faisons ici appel à un texte de Bertrand Gervais, qui reprend et précise cette idée du musement dans le but de circonscrire une nouvelle notion sémiotique, la figure, que nous verrons plus loin. Il souligne l'importance du rôle du museur en tant que moteur même de toute forme langagisée de la pensée :

L'être du musement est, en ce sens, perdu dans ses pensées, en plein suspens, dans cette logique associative qui caractérise la rêverie et l'errance. Ses pensées sont un labyrinthe, et il s'y perd, insouciant au milieu des lignes brisées. Il se promène dans un monde de possibles, sans égards à la logique et à ses contraintes. Son attention flotte et l'amène là

où les courants le portent. Il est en fait l'imagination au travail, et c'est par lui que tout se pense. C'est par lui que le penser se révèle à nous. Sans le museur, en fait, rien ne peut être pensé, rien ne peut être imaginé. Il est la condition de toute parole, son présupposé logique. (Gervais, 2007, p. 48)

Comme l'indique clairement ce passage, en tant qu'espace de création et travail de l'imaginaire, le musement semble une condition nécessaire à toute forme d'idée et, partant, à toute solution logique et à tout apport nouveau dans la production du savoir.

Peirce donne à titre d'exemple la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, dans laquelle les enquêteurs ne parviennent pas à résoudre le meurtre plutôt étrange de deux femmes, puisque le crime ne s'inscrit pas dans le cadre de la logique habituelle utilisée par la police. La solution de l'énigme demandera donc ce travail du musement, une méditation qui se situe à l'extérieur de cette logique. En considérant toutes les possibilités, même les plus farfelues ou insensées, M. Dupin sera celui qui apportera une réponse tout à fait naturelle au meurtre insoluble. Ce récit offre un exemple pertinent des profits générés par cette activité de la pensée et montre bien comment un détour par le musement s'avère un passage obligé vers la signification. Or, à la fois oisiveté de l'esprit et flânerie fertile, le musement repose au cœur de la démarche d'écriture de *Cosmos*.

### 2.2.2 La dubitation

Représentant la dynamique du musement telle qu'elle apparaît dans la pensée du sujet énonciateur, l'écriture déployée dans le roman exploite plusieurs stratégies que nous analyserons ici. Tout d'abord, le procédé de la dubitation, typique au monologue intérieur, est sans aucun doute le plus patent. *Le Gradus* définit la dubitation comme un procédé selon lequel le narrateur « semble hésiter entre plusieurs mots, plusieurs partis à prendre, plusieurs sens à donner à une action » (Dupriez, 1984, p. 167). Elle peut se manifester par l'utilisation des points de suspension, fréquents dans *Cosmos*, plus particulièrement dans certains passages où le sujet énonciateur réfléchit et songe, tentant de mettre en lien et d'interpréter les objets autour de lui. Sa pensée se trouve alors marquée par l'imprécision, cherchant un cours, une suite, un sentier dans lequel se filer, dans lequel fuir, en attente d'un sens et d'une

direction logique à prendre. C'est le cas dans cet extrait où Witold est plongé dans une contemplation générée subitement par la main de Léna : « [...] ce n'était pas une main mais seulement une menotte, elle ne pouvait rien être, elle était... elle était... puissante par ses effets, mais nulle en elle-même... brouillard... brouillard... brouillard... » (C, p. 61).

À d'autres occasions, il ne s'agit pas de méditation provoquée par un objet précis, mais générée plutôt par la distraction, par un vagabondage de la pensée. Celle-ci s'attarde sans distinction sur les objets immédiatement présents, ne cherche rien de précis et s'emploie à s'occuper, à combler un espace vide : « La terre... les mottes de terre... deux mottes séparées par quelques centimètres... combien ? Deux, trois, il fallait marcher un peu... Il fallait avouer que l'air... une autre motte... combien de centimètres ? » (C, p. 153) Dans la première citation, les points de suspension mettent plutôt en relief l'hésitation du sujet quant au sens à donner à la main, alors que dans la deuxième, ils soulignent plus particulièrement l'état d'indifférenciation dans lequel s'articule cette faculté de l'esprit qui consiste à enregistrer chaque objet perçu, au cas où il se mettrait à signifier. Dans les deux cas, ils créent l'image d'une pensée dont le flux est continu, infatigable et non linéaire, et dont l'orientation n'est jamais fixée.

Par ailleurs, la dubitation peut se présenter sous la forme de phrases interrogatives, ou dans lesquelles s'immiscent des verbes interrogatifs. Cette forme, tout comme les points de suspension, est omniprésente dans *Cosmos*, dont l'écriture est caractérisée par des phrases et des paragraphes souvent entrecoupés de questionnements. Nous citons au hasard ce passage où Witold aperçoit une lumière à la chambre de Léna et de Lucien :

Ah ah ! ainsi donc ils étaient là, ils avaient entendu mes coups à leur porte ! Alors pourquoi n'avaient-ils pas ouvert ? Que faire ? De nouveau je n'avais rien à tenter, rien, j'étais à nouveau désœuvré. Quoi ? Quoi ? Rentrer dans notre chambre, me déshabiller et dormir ? Me cacher quelque part ici pour guetter ? Quoi ? Quoi ? Pleurer ? (C, p. 87)

L'interrogation a pour effet de produire une certaine désorientation de la pensée, une perte d'équilibre sur le fil tendu et fragile de la cohérence. Chaque action devient indécidable et le flux de la conscience tangué vers un choix et vers un autre, expérimentant tous les raisonnements possibles, même les plus invraisemblables, comme l'exige le musement : « Il n'y a aucun genre de raisonnement que je voudrais décourager dans le Musement; et je serais navré si quelqu'un le restreignait à une méthode aussi peu féconde que l'analyse logique. »

(Peirce, 1990, p. 176) Ainsi, les passages cités plus haut traduisent efficacement les bifurcations qu'emprunte sans arrêt le cours de la pensée qui erre d'une idée à l'autre, prenant une direction et tantôt l'autre, indécise, tâtant toutes les possibilités de liens et de sens imaginables. Dans les deux cas, les points de suspension et l'interrogation rendent possible la représentation des hésitations, des incertitudes, du doute, et surtout de l'absence de liens logiques propres aux méandres de l'esprit qui s'adonne au musement.

### 2.2.3 L'accumulation

En outre, *Cosmos* est ponctué de plusieurs énumérations et de mots qui s'enchaînent inlassablement — et ces phrases sont souvent non terminées, comme en suspens dans le monologue du narrateur. Ce procédé est appelé *accumulation* : « On ajoute des termes ou des syntagmes de même nature et de même fonction, parfois de même sonorité finale. » (Dupriez, 1984, p. 21) Nous choisissons l'accumulation plutôt que l'énumération, puisque la première « garde quelque chose de moins logique : elle saute d'un point de vue à l'autre, semble vouloir se poursuivre indéfiniment, tandis que l'énumération a une fin, même si les parties énumérées sont contradictoires » (Dupriez, 1984, p. 21-22). L'énumération s'inscrit dans une forme fermée, alors que l'accumulation reste ouverte, comme nous pouvons l'observer dans le texte de Gombrowicz, où les phrases ne semblent pas avoir de fin. Le procédé apparaît de façon fréquente et peut juxtaposer, dans une même phrase, plus d'une série de termes de même nature et de même fonction. C'est le cas de cet extrait, qui comporte une série de noms communs ainsi qu'une série de verbes conjugués :

Je plongeai le regard dans ce fouillis de feuilles, de rameaux, de taches lumineuses, d'épaississements, d'entrebâillements, de déviations, de poussées, d'enroulements, d'écartements, de je ne sais quoi, dans cet espace tacheté qui avançait et se dérobaît, s'apaisait, pressait, que sais-je ? bousculait, entrouvrait... (C, p. 14)

Dans ce passage, l'accumulation, emmêlant les mots, les objets, les signes, donne à l'écriture une apparence de désordre et de débordement, à l'image de la réalité perçue par le sujet. Les syntagmes du récit tout comme l'univers qu'ils décrivent se produisent dans le surplus, dans l'excès; le sens devient alors brouillé par la multitude et nous assistons ainsi à une sorte d'exubérance qui dissémine la signification.

Notons également que le procédé ici illustré s'entremêle aux deux autres formes de la dubitation : les points de suspension et l'interrogation interviennent dans le déroulement de l'accumulation, accroissant de cette façon l'effet de confusion et de surabondance. En effet, ils donnent l'impression que le processus demeure inachevé, imparfait, qu'il pourrait se poursuivre indéfiniment, bien qu'il soit mis en suspens. Il arrive aussi que les termes de l'accumulation ne soient pas de même nature ni de même fonction, ce qui accentue d'autant plus les effets déjà mentionnés, marquant le texte d'une nature hétérogène et décousue :

Je m'arrachai à la fourmi jaune, qui apparaissait et disparaissait parmi des courroies en courant à droite, à gauche, en avant, en arrière, je n'écoutais guère, j'écoutais d'une oreille, quelle idiotie, quelle pauvreté, quelle misère, quelle humiliation, notre excitation, notre dégoût, notre sottise, tout cela s'élevait sur ce tas de déchets et de gravats, au pied de ce mur, et la gueule de Fuchs, rousse, écarquillée, méprisée. (C, p. 70)

Ici, comme dans beaucoup d'autres passages du roman, le narrateur saute d'une idée à l'autre, sans transition, sans inscrire explicitement les liens qui unissent les multiples séries de termes. Ainsi, plongés dans sa pensée immédiate, nous avons l'impression de vivre en même temps que le narrateur le dédale de ses réflexions, d'être en contact direct avec les courants et les déplacements encore informes de sa production cognitive. La lecture de *Cosmos* devient donc en elle-même un musement, d'où sa difficulté : nous nous perdons avec Witold dans le parcours vertigineux et aléatoire du non-sens, cherchant nous aussi une logique à toute cette prolifération imposante et angoissante.

#### **2.2.4 La figure et l'objet : dualité du musement**

Par ailleurs, le musement s'amorce à partir de ce que Bertrand Gervais nomme une *figure*. Celle-ci s'impose et s'élabore de la même façon que l'icône appelle l'iconisation. Elle est un objet creux, flou et carencé, dont les indéterminations captivent l'imaginaire, qui se l'approprie, le dynamise pour le développer dans le musement :

La figure est une énigme; elle engage en ce sens l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet à la fois s'approprie la figure et se perd dans sa contemplation. (Gervais, 2007, p. 16-17)

C'est bien de cette contemplation qu'il est question dans *Cosmos* : Witold, tout au long du récit, crée des figures — le moineau pendu, les bouches de Léna et de Catherette, ou la main de Léna (voir art. 2.2.2) — qui le subjuguent et l'entraînent dans les méandres d'une pensée rêveuse dont le flou logique permet n'importe quelle combinaison. Il muse avec les objets de son univers, vagabondant d'une pensée à une autre jusqu'à se perdre, fasciné, dans les édifications de son imaginaire.

Or, dans le roman, cette façon de s'attacher aux objets du regard et de les figurer donne à voir le musement à la façon d'une double tension, entre figure et objet, dont les déplacements ne permettent jamais à l'esprit de se fixer et d'élaborer une construction efficace des idées. D'une part, il est une distraction, une errance qui permet un repos de l'esprit face à la profusion paralysante des objets du réel ; d'autre part, il est un transport dont la violence nécessite, paradoxalement, un retour à ce réel, ici représenté par les objets du quotidien sans portée significative (du moins, à première vue), comme un bouchon, une bouteille, etc. Ainsi, le musement, ou la figure, est un égarement dont le déracinement frénétique déporte, parfois de façon inquiétante, le sujet hors du réel. Et donc l'objet, bien qu'il soit le lieu de départ du musement, devient une forme de lien qui maintient ce sujet égaré en contact avec le concret, comme l'illustre la citation suivante :

[...] trop de choses, à tort et à travers, vague après vague, abîme de distraction, de dispersion. Distraction. Douloureux égarement. Là-bas, dans un coin, il y avait une bouteille sur l'étagère et l'on voyait une chose collée à son goulot, peut-être un morceau de bouchon...  
 ... Je m'attachai à ce bouchon et me reposai avec lui jusqu'au moment d'aller dormir  
 [...] (C, p. 34)

La violence avec laquelle le déferlement de sa pensée entraîne Witold, tel un courant trop puissant qui l'emporterait dangereusement au loin, nous mène à considérer le musement autrement que comme une simple rêverie : sa force productive et créatrice est telle qu'elle tient le sujet à la limite d'un « égarement douloureux », de la « dispersion », voire de l'anéantissement même de cette force. Pratiqué dans l'excès, le musement précipite le sujet au seuil d'une dérive vers la folie, dans laquelle Witold se laisse glisser, mais à laquelle il échappe chaque fois en se rattachant à un objet précis, ici le bouchon, telle une bouée de secours — l'objet étant alors vécu comme un repos de l'esprit.

Les objets dont se saisit Witold lui permettent donc de s'accrocher provisoirement à une réalité stable face à cet « abîme de distraction » qu'est le musement, mais risquent, de ce fait, de devenir eux-mêmes le lieu d'une figuration. Cette situation apparaît plus clairement à la lumière des propos du narrateur du *Journal*, qui s'attache à une main, inopinément et ensuite avec obsession<sup>4</sup>, devenue pour lui une figure :

Mais oui ! Je n'ai choisi cette main au *Querandi* que pour agripper quelque chose. Me sentir en rapport avec quelque chose... Avoir un point de repère... Je l'ai choisie justement parce qu'elle n'avait aucune importance... Toutes les directions, tous les endroits, tous les objets sont également valables dans mon infini qui n'est que mouvement, que devenir. (*JII*, p. 79)

Ainsi, la figure, le lieu du musement, s'oppose à l'objet, lieu du réel, mais tous deux s'inscrivent dans le déplacement de la pensée à la façon d'un repos de l'esprit, et à la fois comme une pause et un nouveau départ, de sorte que le travail de la conscience n'est jamais fixé. C'est peut-être pour cette raison que Witold ne cessera jamais de sauter d'une figure à une autre, et ensuite d'un objet à un autre, puisque, chaque fois, il est entraîné dans le « douloureux égarement » du musement et est retenu par la peur de perdre pied. Le texte, de cette façon, produit une surenchère de signes, jamais aboutis, toujours relancés et abandonnés, s'accumulant dans l'esprit du narrateur sans toutefois produire une signification précise du réel. C'est ce qui mènera, nous le verrons plus loin, le travail de la pensée à un échec de la signification. *Cosmos* donc, en même temps qu'il la met en scène, pousse à son extrême l'activité du musement, de façon telle qu'elle devient une sorte de tension entre la rêverie et le réel, entre figure et objet, entre la fécondité et le désœuvrement — abattement d'ailleurs représenté par l'omniprésence du champ lexical de la fatigue et de l'épuisement.

Enfin, le musement repose au cœur de l'écriture et des stratégies narratives de *Cosmos*. Les procédés littéraires qui y sont employés jouent une fonction précise au sein de l'écriture : celle de traduire la pensée telle qu'elle se manifeste dans le présent, dans l'instant même de son surgissement, où elle n'est encore que rêverie et songe. Ils rendent possibles la représentation et la mise en image de la pensée dans son *avant-forme*, dans sa fonction contemplative, dans son caractère premier qui est celui du chaos, de l'éparpillement et de la

---

<sup>4</sup> Entre les pages 69 et 84 du *Journal*, tome 2, le narrateur évoque avec récurrence, et sans savoir pourquoi, cette main du serveur qu'il aperçoit par hasard dans un café. La figure se forme par obsession et répétition de l'image dans l'esprit du narrateur, comme Witold avec le moineau.

profusion. D'une part, la dubitation met en relief l'hésitation et le doute qui définissent l'incertitude permanente de cet état premier. Elle rend compte également de l'indifférenciation des chemins par lesquels passe la conscience, qui se déploie de façon non linéaire, horizontale, toutes les possibilités étant envisagées. D'autre part, l'accumulation exploite le désordre et la confusion maintenus dans cet espace de l'avant-forme. Essentiellement, le but de ces procédés consiste à nous permettre de faire l'impossible expérience de la pensée avant sa mise en structure, dans sa forme purement non cohérente, non logique, chaotique et insaisissable.

En d'autres mots, les procédés d'écriture nous mettent en présence de cette déambulation de l'esprit, qui s'étale et se répand sans but déterminé, au gré du courant qui le porte — courant dangereux, plongeon dans les lieux brumeux de la pensée, là où la raison et l'irrationnel se rencontrent. Et nous, en tant que lecteurs, nous participons activement à ce musement de Witold, qui, au lieu de résumer le parcours de ses réflexions (ce qui ne serait alors plus du musement, mais un récit linéaire et structuré), nous entraîne avec lui dans le déchaînement obsessionnel de sa conscience, dans la forêt obscure et dense de son égarement.

### **2.2.5 L'image de la conscience : le lac de Peirce**

Nous venons de démontrer que le musement est la figure à l'image de laquelle l'écriture de *Cosmos* se construit. Étant le fondement même de la structure narrative, il agit en conséquence comme le point de départ du mouvement sémiotique par lequel le récit progressera, dans la mesure où il constitue la base de toute formation logique du sens. Autrement dit, le musement met en branle les signes, les agite, de sorte qu'ils produisent un mouvement inconscient qui mène à l'émergence parfois inopinée d'une idée, d'une signification. Ce mouvement généré par l'activité du museur est également reproduit dans *Cosmos* lorsqu'on porte une attention particulière à la description des paysages et à celle des déplacements de la pensée de Witold. Ici, nous verrons que l'image de Peirce de la conscience coïncide avec ces éléments du texte, dont elle nous permet de mieux saisir le fonctionnement.

Witold tente d'instaurer en une signification cohérente le déluge de signes (objets, phénomènes, liaisons) dans lequel il se trouve. Emmagasinant chacun de ces signes, il se laisse porter, et nous emporte à la fois, par les aléas de sa pensée, vagabondant indistinctement à travers tous ces stimuli, comme s'il s'agissait là de son seul recours possible contre la prolifération du réel. Puis, soudainement, rompant cette flânerie, une idée lui apparaît, un signe refait subitement surface, réveillé par les liens produits au hasard dans sa conscience. C'est donc dire que, dans la quête d'organisation du chaos, l'activité de musement joue un rôle préalable à l'émergence d'un signe, dans le sens où les remous provoqués par le mouvement d'errance sortent de leur engluement des idées ensommeillées dans la mémoire du sujet.

Pour saisir pleinement la fonction narrative qui s'exerce grâce au musement, nous recourons à la métaphore élaborée par Peirce suivant laquelle il compare la pensée à un lac sans fond — métaphore dont il fait d'ailleurs mention en parlant du musement comme d'un « esquif » grâce auquel nous pouvons gagner « le large du lac de la pensée ».

La conscience ressemble plutôt à un lac sans fond dans lequel les idées seraient suspendues à différentes profondeurs. Les percepts, pris séparément, n'appartiennent pas à ce médium. Le sens de cette métaphore tient à ce que les idées qui sont situées à un niveau plus profond ne sont perceptibles que par un effort plus grand et contrôlées par un effort encore plus grand. Ces idées, suspendues dans le médium de la conscience, ou, plutôt, qui sont elles-mêmes du fluide, s'attirent l'une l'autre par des habitudes d'association et par des dispositions — dans le premier cas, par association de contiguïté et, dans le second, par des associations de similarité. Une idée située près de la surface en attirera une autre qui est très profonde, mais cela de façon très ténue, si bien que cette action devra être prolongée durant un certain laps de temps avant que cette dernière ne soit ramenée à un certain niveau où elle pourra être discernée facilement. Entre temps, la première idée sombrera à un niveau plus obscur de la conscience. Il semblerait y avoir un facteur, comme un momentum, suivant lequel l'idée qui était originalement plus sombre devienne plus brillante que celle qui l'a appelée. De plus, l'esprit possède une zone limitée à chacun des niveaux, de sorte que le fait de ramener une idée à un niveau supérieur entraîne inévitablement le déplacement d'autres idées vers le bas. Un autre facteur semble résider dans un certain degré de fixation ou d'association avec toute idée brillante qui appartiendrait à ce que nous appelons des usages et en vertu desquels l'idée première serait particulièrement apte à ramener, sous la pression des percepts, d'autres idées au niveau de la surface puis à conserver toutes ces idées avec lesquelles elle est associée. Le contrôle que nous exerçons sur nos pensées dans le raisonnement, consiste à garder certaines pensées à la surface de conscience, c'est-à-dire là où elles peuvent être examinées. Les niveaux des idées facilement contrôlées sont si rapprochés de la surface qu'ils peuvent être fortement affectés par nos intentions immédiates. (Peirce, trad. Fisette, 1996, p. 278-279)

Ainsi, la métaphore du lac sans fond incarne à la fois l'univers de la conscience et la fonction mnémonique de celle-ci, dans le sens où l'image exprime le mouvement des idées abîmées dans l'oubli et de celles qui reviennent en mémoire — à la surface. L'oubli occupe donc un rôle capital dans le travail de la pensée : il n'agit pas comme un trou noir dans lequel se perdent définitivement les idées, mais plutôt à la façon d'un espace infini où elles seront entreposées, en suspens, et continueront de se développer en soubassement dans l'attente de pouvoir émerger à nouveau, activées par le musement ou par l'attraction d'autres percepts.

### 2.2.6 L'image de la conscience : le ciel de *Cosmos*

Dans *Cosmos*, cette image de la pensée à laquelle nous renvoie Peirce est représentée dans tout le récit par les mouvements d'une conscience incessamment remuée par les percepts (les objets) et les figures qui se bousculent, se lient et se délient au creux de la mémoire et de l'oubli, qui remontent à la surface pour aussitôt replonger dans les abîmes, tel que nous venons de le décrire. Mais avant d'approfondir cette description, nous voulons nous arrêter sur une image qui traverse le récit et qui nous semble symboliser, ou du moins rappeler, cette image du lac sans fond.

Il s'agit du ciel nocturne, qui apparaît sous l'aspect d'une voûte céleste où les étoiles, à l'instar des idées, se combinent et forment des constellations, ou restent en arrière-plan, manifestant par leur présence indifférente la possibilité de s'assembler en une figure :

La profusion étoilée du ciel... incroyable... dans ces amas errants se détachaient des constellations, j'en connaissais quelques-unes, la Balance, la Grande Ourse, je les retrouvais, mais d'autres, inconnues de moi, guettaient, comme si elles étaient inscrites dans le plan général des étoiles les plus importantes; j'essayais de tracer des lignes, qui formaient des figures... et je fus soudain las de les distinguer ainsi, d'imposer une telle carte [...] (C, p. 25)

Ici, le ciel rappelle l'idée du lac sans fond dans la mesure où l'univers (sans fond lui aussi) recèle un nombre infini d'étoiles (des signes, des percepts) se situant toutes selon une profondeur plus ou moins grande. Certaines, les plus éloignées, inconnues, se fondent dans l'arrière-plan général et, comme en attente d'être inscrites dans une ligne de signification, elles « guettent » le narrateur. D'autres, plus proches, en surface, s'imposent au regard et à la

connaissance, s'attirent entre elles pour former aux yeux du personnage une ligne, un dessin, quelque chose de signifiant. Ainsi, en tant que symbole de la conscience, le ciel étoilé (qui des fois s'éclaire et d'autres fois s'assombrit) deviendra une figure qui marquera l'action de la pensée de Witold tout au long du récit.

Cependant, ce qui distingue les deux métaphores, c'est que celle de Gombrowicz situe les idées et les signes hors de la conscience, et les soumet à la puissance synthétique du regard, comme si le penseur était un observateur qui pouvait manipuler et contrôler hors de soi les signes, la marche de la signification. Au contraire, celle de Peirce sous-tend plutôt une conscience plongée dans les signes, dans laquelle ceux-ci sont également plongés. Le regard n'est pas le médium par lequel les idées se réunissent, mais il s'agit plutôt d'une forme d'énergie qui habite les signes et la conscience, de sorte qu'ils semblent se mouvoir d'eux-mêmes. L'image de Gombrowicz reflète ainsi l'erreur de Witold dans sa quête : au lieu d'immerger sa conscience à l'intérieur des signes, il la positionne en surplomb de ceux-ci, le regard dominant et exerçant tout son poids sur eux. Cette erreur se fera vite sentir par l'incapacité de Witold à créer une signification cohérente du réel et l'obligera, nous le verrons plus loin, à effectuer un saut dans sa conscience, à passer de « l'autre côté » — à devenir lui-même signe — là où les frontières poreuses entre la pensée et les signes rendront possible l'accession du personnage à un sens logique.

Quoi qu'il en soit, les images créées par Peirce et Gombrowicz, malgré leurs variations, marquent un lien étroit entre la conceptualisation de la pensée sémiotique peircéenne et le fonctionnement diégétique du roman à l'étude. En effet, *Cosmos* se trame à partir de la dynamique mise en place par cette métaphore de la conscience comme un lac sans fond, dans la mesure où le travail du musement interprété par l'écriture vient remuer les fluides de la pensée, provoquant l'émergence à la surface — dans la conscience immédiate de Witold — les idées et les signes enfouis dans les abîmes, activité qui, petit à petit, érigera toute une formule logique et signifiante du réel.

### 2.2.7 La conscience dans l'écriture

Voyons plus concrètement comment se réalise au plan du récit l'image de Peirce que nous venons de décrire. D'abord, soulignons que Witold évolue dans un monde clos sur lui-même et retiré de la réalité historique et culturelle dans lequel il s'inscrit : les phénomènes qui en sont issus ne renvoient, à aucun moment, à un signe ni à un événement extérieurs à ce monde. En d'autres termes, la diégèse est repliée sur son propre espace, en ce sens que le narrateur ne se réfère jamais à un épisode extradiégétique ou à un fait historique dans la construction de son récit. C'est un monde qui se déploie à la mesure des actions et des observations du narrateur, un peu à la façon des romans policiers classiques dans lesquels la solution de l'énigme ne se trouve jamais ailleurs qu'à l'intérieur même de la diégèse qui a fabriqué le tissu d'indices visant à découvrir le meurtrier. Par conséquent, les phénomènes perçus par Witold ne peuvent trouver une explication en dehors de leur propre réalité et devront se forger un sens et une cohérence à l'intérieur du lieu même qui les a produits, c'est-à-dire la maison des Wojtys, ses occupants et la nature environnante.

D'emblée, Witold s'accroche du regard à plusieurs percepts qui peuvent se catégoriser selon un critère d'excentricité : il y a, d'une part, les percepts à caractère inexplicé, inusité, dérangeant (tels le moineau pendu, la bouche de Catherette, le bout de bois pendu à un fil) et, d'autre part, les percepts à première vue insignifiants (tous les autres objets perçus dont le narrateur rend compte sans toutefois réussir à les intégrer dans un paradigme signifiant). Au fil de ses observations, il enregistre et emmagasine dans sa conscience les données qui viennent à lui, et devant la profusion, les premiers signes s'enfoncent nécessairement dans l'oubli, dans le lac, alors que les nouveaux restent en surface, sont analysés, ramènent les anciennes idées avant de plonger eux aussi dans les abîmes, et ainsi de suite, dans un mouvement continu et incessant. Tout le récit nous livre donc ce travail de la pensée et c'est de cette façon que les liens, et le sens, se tissent tranquillement :

Je fus frappé par cette bouche, ce glissement laid et froid, pan ! dans la bouche, chut ! assez ! le treillis et la jambe, arrondis, tordus, et silence, silence, trou noir, rien... et dans ce chaos, dans cette mixture [...], voici une constellation de bouches qui brille, irrésistible, qui s'illumine. Et sans le moindre doute, une bouche se rapporte à une autre bouche ! (C, p. 66)

Ce passage illustre bien le déplacement des idées selon la métaphore du lac : un percept (ici la bouche de Catherette) vient secouer les eaux de la pensée, de sorte que, par association et attraction, les signes remisés (le treillis, la jambe, etc.) s'activent en un « chaos » avant de jaillir à la surface en un signe clair et cohérent, à savoir le lien unissant les deux bouches. Inévitablement, ce signe, si « brillant », n'apparaît à l'esprit que l'espace d'un instant, de façon vive et furtive, et retourne aussitôt dans les ténèbres d'où il a surgi; dès le moment qui suit, Witold ne « voit » effectivement plus rien.

Aussi, un autre passage plus loin dans le récit exprime le même mouvement, mais cette fois-ci en traduisant mieux la dynamique entre l'oubli et la mémoire par laquelle les signes se meuvent, et cet « effort » de la conscience pour les ranimer :

Tout s'était écroulé. Plus rien. Tout redevenait un mur sale. Le chaos.  
Le moineau.  
Le bout de bois.  
Le chat.

Je me souvins d'eux parce que j'étais en train de les oublier. Ils revinrent à moi parce qu'ils s'éloignaient. Ils disparaissaient. Oui, je devais chercher en moi le moineau et le bout de bois et le chat, en voie de disparition, les y chercher et les y maintenir. Et je devais faire des efforts pour retourner par la pensée là-bas, vers le fourré, de l'autre côté de la route, vers le mur. (C, p. 201)

Ces deux illustrations représentent sommairement l'ensemble du mouvement qui parcourt la trame de *Cosmos*. Dans tous les cas, le narrateur est englouti dans le désordre et le chaos qui précèdent chaque jaillissement lucide, lequel se manifeste par la présence éphémère de l'idée — et ces présences éphémères, en alternance avec le chaos, finissent par édifier, comme en souterrain, la logique du récit. À l'aide de ces exemples, nous voyons plus justement comment l'action de la métaphore de Peirce s'imisce dans le fil narratif du texte.

Il apparaît donc clairement que le musement et l'image du lac sans fond de la pensée agissent de concert dans *Cosmos* dans la formation du récit et du sens; ils en constituent la base. Ces observations faciliteront l'analyse des déplacements du signe à l'intérieur de la sémiologie de la pensée du narrateur et du texte, dans la mesure où elles sont le point de départ au processus sémiotique, en tant que formes de la priméité.

### 2.3 Mise en récit de la sémiosis

La quête de Witold poursuit deux objectifs développés en parallèle : d'une part, celui de résoudre le « crime » du moineau pendu, d'autre part, celui — plus obscur — de nommer et de saisir, inconsciemment, son désir pour Léna en propulsant et détournant les signes vers elle. Dans la première partie du récit, c'est-à-dire les quatre premiers chapitres, la quête, sous ces deux plans, se déploie dans une sémiosis au sens normé, à savoir que les signes se déplacent du niveau premier et tentent de s'élever au niveau de l'abstraction. Dans cette partie du chapitre, il sera question de plonger au cœur de la diégèse et d'analyser les mouvements dynamiques entre l'irritation du doute et le confort de la croyance qui permettent une avancée de la sémiosis en lien avec les actions cognitives du personnage et avec l'espace où elles se produisent.

#### 2.3.1 Le décor comme espace de priméité

Ainsi que nous l'avons vu précédemment, les procédés d'écriture employés nous rendent palpable l'activité du musement, et, par conséquent, nous permettent de faire l'expérience de la pensée dans sa forme non exprimable. De par cette analyse, nous avons ainsi, au plan de l'écriture, exposé et expliqué les principales caractéristiques du niveau premier de la phanéroscopie de Peirce, exploité sous tous ses plans dans l'œuvre. À la suite de cette exploration dans l'écriture et le musement, il s'agit maintenant de considérer, à un autre niveau, l'inscription de la priméité au sein du décor évocateur dans lequel évolue la quête de Witold.

Dans un premier temps, le réel se présente sous l'aspect du chaos dans son premier contact avec le sujet : la nature et les objets, d'abord perçus dans un tout, se morcellent sous le regard de Witold en éléments épars et désordonnés, parfaitement incohérents et indifférenciés. Une figure récurrente illustre ce foisonnement exacerbé et saurait bien appliquer cette idée selon laquelle la nature apparaît comme insondable. Il s'agit de l'herbe, à laquelle le narrateur fait régulièrement allusion, et qui exprime la dichotomie des objets

animés par deux tensions agonistiques inconciliables (voir art. 1.2.1 et 1.3.1), l'effet de synthèse et l'effet de fragmentation, l'ordre et le chaos :

À mes pieds, l'herbe — et encore l'herbe — avec ses tiges, ses brindilles, dont les diverses situations, les torsions, inclinaisons, brisures, isolements, écrasements, dessèchements, m'apparaissent fugitivement, absorbés par l'ensemble de cette végétation qui s'étendait sans trêve jusqu'aux montagnes, mais était déjà fermée à clef, abattue, condamnée à elle-même... (C, p. 180)

Embrassée d'un premier regard, l'herbe semble une matière uniforme, homogène; si le regard s'y attarde, elle se défait en un millier de fragments. Dans un cas comme dans l'autre, elle reste insondable, « fermée à clé », impossible à déchiffrer. À l'image de cette herbe, la nature et les objets se manifestent comme un ensemble partitionné, divisé en une multitude d'unités qui se fondent les unes dans les autres, qui se ramifient et se subdivisent, offrant par là même un milieu source de possibilités et de création. Cette multiplicité se combine à l'atmosphère empreinte d'obscurité, de ténèbres, atmosphère qui rappelle les abîmes et les profondeurs qui habitent les lieux de la priméité — telles les abysses du lac sans fond de la pensée.

En effet, le champ lexical qui se rattache à l'idée de noirceur se propage dans tout le texte, se signalant dans chaque page : Witold use surabondamment de termes tels que « bizarreries nocturnes » (C, p. 94), « trou sombre » (C, p. 52), « noires cavités » (C, p. 79), « imbibé de nuit » (C, p. 33), « obscure passion » (C, p. 108), « obscur frisson nocturne » (C, p. 97), pour n'en donner que quelques exemples. L'omniprésence de ces expressions, ou qualificatifs, crée un climat général de priméité, iconique (au sens sémiotique), qui s'ouvre sur le monde du pur possible et du virtuel. S'immiscant partout, cette noirceur contamine chaque objet, idée ou signe, même sous la lumière d'un soleil brûlant ou sous la blancheur d'une pleine lune brillante qui, eux aussi, dominant l'univers de la diégèse. Comme pour atténuer ce contraste, la plupart des actions se déroulent à la tombée de la nuit, au crépuscule, au moment où les formes et les contours s'effacent, s'estompent, où le jour et la nuit se rencontrent et maintiennent les objets dans un entre-deux imprécis et incertain : « L'heure du crépuscule est invraisemblable... Cette imperceptible et inéluctable volatilisation de la forme... » (JI, p. 528) Presque fantastique, l'ambiance installée par la lente disparition de la lumière diurne transforme le décor en lieu indéterminé, imprécis, lui fait perdre son caractère indicel, comme s'il n'était plus tout à fait réel, tangible, devenu tout à coup étrange et différent.

Par conséquent, la perte des cadres par lesquels les objets se définissent, ce détour par la non-forme, suggèrent des indéterminations et exigent un travail de l'imagination de la pensée, un apport créatif — de là toute l'importance d'accomplir les actions à l'intérieur d'un espace crépusculaire. En d'autres termes, l'avancée du savoir repose sur cette capacité de la pensée à inventer, et elle doit s'entreprendre par la traversée de la priméité. Ainsi, l'ensemble des éléments qui façonnent l'atmosphère du roman met en place un jeu de tensions agonistiques, exprimées par les contrastes entre l'obscurité et la clarté, entre le jour et la nuit, entre la synthèse et l'analyse — un jeu symbolisant les confrontations et les pulsions qui s'opèrent à l'intérieur de l'esprit et qui lui permettent une possible activité. C'est donc à l'image du climat et des lieux dans lesquelles elle est plongée et absorbée que la conscience de Witold amorce son travail de signification et de construction du réel.

### **2.3.2 Entre le doute et la croyance : les tensions de la pensée**

Selon Peirce, l'avancée sémiotique se produit grâce à l'interaction de deux tensions propres à l'esprit, à savoir le doute et la croyance. Dans son texte « Comment rendre nos idées claires », il affirme que tout savoir repose uniquement sur ces forces, qui agissent comme le moteur même de l'activité cognitive : « Nous avons reconnu que la pensée est excitée à l'action par l'irritation du doute, et cesse quand on atteint la croyance : produire la croyance est donc la seule fonction de la pensée. » (Peirce, 1993, p. 159) Évidemment, si l'on se rapporte à la théorie sémiotique résumée précédemment, le doute renvoie à l'idée de priméité et de virtualité, et la croyance à l'idée de tercéité, de concept, de loi. En effet, la croyance est cet état de bien-être et de satisfaction auquel accède la conscience, une sorte de repos autorisé par l'instauration d'une habitude qui agit à la place de l'esprit :

Qu'est-ce donc que la croyance ? [...] D'abord elle est quelque chose dont nous avons connaissance; puis elle apaise l'irritation causée par le doute; enfin elle implique l'établissement dans notre esprit d'une règle de conduite, ou, pour parler plus brièvement, d'une habitude. (Peirce, 1993, p. 161)

Ainsi, la croyance est ce moment de clarté pendant lequel le sens semble apparaître, un instant furtif où la logique et la signification nous permettent d'aborder le monde. Pour le dire autrement, la croyance correspond à la Forme telle que l'entend Gombrowicz, à savoir

l'impératif de la cohérence, d'une force puissante de structuration vers laquelle l'humain tend inexorablement (voir art. 1.1.1). Face à l'intenable sentiment issu de l'inexpliqué, la pensée doit tendre vers la connaissance, ne serait-ce qu'une connaissance partielle ou temporaire : « [...] on ne peut douter que, pour l'individu quelques idées claires valent mieux qu'un grand nombre d'idées confuses. » (Peirce, 1993, p. 158) Ainsi, la pensée ne peut que s'orienter vers une production du savoir : elle ne peut être en repos et se déplace continuellement; elle *doit* se déplacer et instaurer un cadre de référence, des habitudes grâce auxquelles les actions prennent sens et deviennent possibles.

Dans le processus dynamique de la sémiologie, la croyance se rattache en fait à ce que Peirce nomme l'interprétant, et elle « marque une résolution, un stade de satisfaction, une sorte de plateau, une pause, un repos de l'esprit » (Fisette, 1993, p. 56). Rappelons que l'aboutissement à la croyance, ou à l'interprétant final, formera le *ground* d'un signe potentiel ultérieur, à venir. La signification, en tant que terme toujours inachevé et incomplet, est aussi le fondement d'un nouveau cycle de sémiologie, formant un mouvement *ad infinitum* à la façon des fractales (voir art. 2.1.2). Ce qu'il faut retenir est qu'une sémiologie qui s'arrête à l'interprétant immédiat et n'atteint pas l'interprétance est une sémiologie morte, avortée. Et, dans ce cas, la croyance apparaîtra, mais furtivement, comme un éclair, pour aussitôt replonger la pensée dans les ténèbres.

### **2.3.3 L'impératif de la croyance : l'esprit de Witold comme moteur diégétique**

À l'instar de la forme, l'impératif de la croyance régit l'action de Witold. Dès le départ, les signes le plongent dans l'inconfort du doute : un moineau pendu sans raison, une bouche étrangement tordue, un désir inopiné et inavoué pour la jeune Léna — le tout baignant dans un profond ennui propice aux extravagances de l'imaginaire. Puisqu'elle n'a d'autre fonction que de produire la croyance, la pensée de Witold, vis-à-vis de cet ennui, ne pourra que s'affirmer dans la distraction en produisant une série d'inférences — telles que assembler, mettre en lien et créer des analogies, afin de combler le vide d'où est né un rébus créé de

toutes pièces par le narrateur. Ainsi, l'irritation du doute amène le sujet à combiner les signes afin de construire une signification qui apaisera son esprit.

Witold se voit donc poussé malgré lui à instaurer un ordre, une logique interne à la réalité débordante qui le submerge; les phénomènes réclament un sens, exigent une solution, et il entre en corrélation avec ces objets qui le hantent. Ce flux incessant entre le doute et la croyance rend possible le récit de *Cosmos*, dans la mesure où cette tension de la conscience agit comme le moteur narratif central de l'intrigue. De cette façon, on comprend bien que, à partir du moineau, Witold tente de bâtir un sens, d'établir les habitudes qui articulent les phénomènes et qui sauraient expliquer l'étrangeté de leur simple présence. Et ce, malgré sa propre volonté : il est en quelque sorte régi par sa pensée. Dès lors, chaque signe et chaque objet perçu deviennent une possibilité d'indice, dans la mesure où le narrateur cherche à mettre en lien chaque élément potentiellement porteur d'une signification, si ténue soit-elle :

Absurde. Et cependant il existait une sorte de parenté... et ces parentés, ces associations, s'ouvraient devant moi comme un trou sombre — sombre mais attirant, absorbant, parce que derrière la lèvre de Catherette transparaissait l'ouverture-fermeture de Léna... j'éprouvais même un choc, car en définitive ce bout de bois qui se référait au moineau dans les buissons était le premier signe (oh faible, vague) qui, dans le monde objectif, confirmait en quelque sorte mes rêveries sur la bouche de Léna « se référant » à celle de Catherette : analogie mince, fantasque, mais il s'agissait en fait d'un « rapport » en lui-même, base d'un certain ordre. (C, p. 52)

De ce besoin d'ordre s'érigent fortuitement deux réseaux de signification, les pendaisons et les bouches, autour desquels les objets se transformeront en indices, deviendront générateurs de sens dans leurs combinaisons. Par conséquent, une fissure au plafond d'une chambre devient une flèche, laquelle mène à un bout de bois qui, lui, sera inévitablement mis en relation avec le moineau, et cette analogie de pendaisons *doit* renvoyer aux bouches. Chaque élément doit se conformer à un rôle, trouver sa place, jouer une fonction.

### 2.3.4 Entre la clarté et les ténèbres

De la même façon qu'ils modèlent l'espace diégétique de *Cosmos*, l'obscurité et la clarté définissent les états antagoniques entre lesquels la conscience oscille et par lesquels elle se met en branle. C'est là que commence un jeu d'associations entre des objets sans valeurs —

une bouche, un moineau — et que s’amorce une sémiosis fragile qui voguera incessamment entre le doute et la croyance. Notons que, dans *Cosmos*, ces deux tensions sont imagées par la description des lieux et symbolisées notamment par le mouvement des nuages et de la lune :

Dans le ciel régnait un immense élan, des troupeaux entiers couraient, hérissés, la blancheur de leurs carcasses lumineuses, le noir de leurs cœurs, tout cela courait sous la lune, qui se hâtait elle aussi, coulait, glissait, se ternissait, s’éteignait et émergeait à nouveau, immaculée, les cieux étaient traversés de ces deux élans contraires, silencieux.  
(C, p. 90)

La pensée de Witold, métaphorisée par l’image du ciel nocturne, s’anima tout au long de l’œuvre de cet élan qui parfois s’illumine sous la blancheur et la clarté de la lune, et qui parfois se ternit, s’éteint, pour rejaillir inopinément.

Ainsi, les liens créés paraissent, à certains moments, de façon claire et cohérente, dans un éclat de lucidité, comme sous la lumière d’un état de croyance fugitif. Par exemple, ce passage où l’idée de fouiller la chambre de Catherette dans le but de trouver des indices menant au crime du moineau — idée qui, soulignons-le, émerge en parallèle avec l’éruption de la lune — apparaît nette et évidente, et excite Witold à l’action : « [...] et la lune, dans une masse de nuages aux bords argentés, brilla tout d’un coup. Agir ! Un désir effréné d’action, de souffle purificateur, bouillonnait en moi, j’étais prêt à attaquer n’importe quoi ! » (C, p. 80)

D’autres fois, ces mêmes liens sont remis en question, immergés dans la noirceur du doute, perdant toute leur valeur et leur intérêt, comme soudainement redevenus ténus et impossibles, ridiculement issus d’un délire. Alors, une fois rendus dans la chambre de Catherette, Witold et Fuchs sentent leur exaltation s’essouffler :

[Fuchs] palpait, la tache de lumière dansait autour d’un peigne, d’un talon... En vain ! Rien ! Cela perdait tout sens et se défaisait lentement comme un paquet dont on a coupé la ficelle, les objets devenaient neutres, notre sensualité expirait. Déjà approchait la minute fatale où l’on ne sait plus que faire. (C, p.83)

Pourtant, la ligne suivante redémarre le cours de l’action : « C’est alors que je remarquai quelque chose. » Dès l’instant où le doute s’installe, où le sens s’atténue, un élément survient et relance la marche dans laquelle Witold est entraîné.

Ces passages illustrent bien les déplacements de la sémiologie d'un pôle à l'autre, du doute à la croyance, pour repasser au doute. Le mouvement n'est jamais interrompu, la pensée est toujours stimulée, gardée en éveil, sans trouver de repos; il y a néanmoins une pause possible au terme de l'interprétant final, que Witold ne semble pas réussir à atteindre.

### 2.3.5 Échec de la production du sens

Nous venons d'examiner comment Witold, voulant instaurer une signification, tend à s'élever au terme de la tercité. Cependant, basculé entre les deux tensions régissant sa pensée, il n'arrive à ressentir que de brefs et illusoire instant de croyance, furtifs et trop faibles pour mener vers un interprétant solide et fondé. Il ne parvient pas à construire des signes qui sauraient se hisser au niveau de la signification : ceux-ci plafonnent à l'interprétant immédiat, c'est-à-dire qu'ils n'existent que dans un rapport d'analogies et d'associations. Nous avons mentionné plus haut, avec l'image du ciel comme symbole de la conscience, qu'à la différence de la pensée peircéenne, Witold entretient un rapport en surplomb avec les signes, en leur étant extérieur. Il tente ainsi de déchiffrer le réel, d'interpréter des percepts qui ne prennent de valeur que par l'entremise du regard : les signes restent prisonniers de l'emprise de celui-ci. Ce regard globalisant permet de les agencer en une ligne cohérente, en une forme, mais ne permet pas une signification qui dépasserait cette synthèse. Le passage où Witold, en voiture vers la montagne, admire un paysage qui se déploie d'une forme chaotique en un tout ordonné est évocateur de cette problématique du regard fatalement structurant :

Accumulation, tourbillon, confusion... c'était trop, trop, trop, pression, poussée, mouvements, entassements, renversements, mêlée générale, mastodontes qui s'étaient et qui, en une seconde, se décomposaient en milliers de détails, de groupes, de blocs, de heurts, en un chaos maladroit, et soudain tous ces détails se rassemblaient de nouveau dans une structure majestueuse ! (C, p. 128)

À la façon de cette nature irrémédiablement divisée entre le morcellement et l'organisation, les signes qui charpentent *Cosmos* vacillent de la Forme à la déformation sous le regard dirigeant et réducteur de Witold, regard qui enferme les signes et leur refuse un accès outre à cette condition stérile, dans un espace créateur où le sens saurait se déployer.

Il y a donc des liens, mais ils s'immobilisent à la frontière des deuxième et troisième niveaux et, voués à leur état analogique et indiciel, il n'en ressort aucune interprétation, aucune signification. Par conséquent, dans la première partie du roman, la sémiose avorte constamment et reste engluée dans son propre cercle, dans son retour au même, ne produisant plus de déplacement ni de déphasage. Cette stagnation des signes au niveau deuxième provoque un véritable débalancement du réel et de la subjectivité du narrateur, et conduit le récit vers un débordement qui enclenchera un glissement dans l'imaginaire.

### 2.3.6 Multiplication et contagion des signes : impuissance de la conscience

À la manière de l'herbe, les signes se mettent à se multiplier et à se ramifier, tant dans la réalité que dans le virtuel. Bien qu'ils ne portent pas de sens, ils deviennent une source d'obsession par leur simple présence, ou possibilité de présence, de sorte que Witold, au lieu de mener les liens déjà existants à l'interprétant final, reste figé, comme paralysé, devant cette multiplicité angoissante :

Une profusion écrasante de liens... Combien de phrases peut-on créer avec les vingt-six lettres de l'alphabet ? Combien de significations pouvait-on tirer de ces centaines d'herbes, de mottes, et autres détails ? Le mur et les planches de la cabane déversaient également des combinaisons infinies. J'en eus assez. (C, p. 48)

Les signes abondent, foisonnent, prolifèrent, s'accroissent, se développent, jusqu'à atteindre un état de saturation, de trop-plein — limite marquée par l'apparition de la théière, interprétée comme un « luxe du chaos » — qui occasionne un climat d'impuissance généralisée.

Écrasé sous le poids de l'abondance, le narrateur se laisse gagner par un sentiment de faiblesse : « Je me sentais atteint d'une sorte d'épuisement complet, entouré d'un affaiblissement universel. Je n'avais même plus de sentiments. » (C, p. 85) Plus loin, ce découragement se transforme presque en une affliction que ne justifient pas les faits réels : « Où était Fuchs ? J'étais au bord des larmes, pour un peu je me serais assis et j'aurais pleuré. » (C, p. 87) Ainsi, l'action de la pensée de Witold n'assure plus le pont entre le doute et la croyance et se trouve soudainement prise d'affolement face au déchaînement des signes, face aussi à leur prolifération et à leur caractère fuyant, incompréhensible. Même que, à un

certain point du récit, il ne s'agit plus seulement d'impuissance, mais de désespoir devant la fragmentation et le morcellement du monde — un désespoir tel que toute action n'est plus envisageable :

Mais il y avait trop de choses, le labyrinthe se développait, une multitude d'objets, une multitude d'endroits, une multitude d'événements, chaque pulsation de notre vie se décompose en milliards de fragments, que faire ? Voilà, je ne savais que faire de mes mains. Je n'avais absolument rien à faire. J'étais désœuvré. (C, p. 113-114)

Survient alors une irrémédiable perte de contrôle, ou un déséquilibre, sur le fil ténu de la signification. Effectivement, le perpétuel flottement par lequel se meut l'action de la pensée se neutralise et se fige devant la menace des signes auxquels se bute Witold. La multiplicité devient impossibilité, elle anéantit chaque action, chaque signification, et chaque ensemble retourne à l'état de chaos. Witold doute de ses propres liens et perd la foi en la puissance de sa pensée : « À quoi bon associer la bouche de Catherette à cette autre bouche ? Je ne le ferais plus. J'abandonnais le tout. » (C, p. 90) Les réseaux créés se tiennent ainsi toujours au seuil d'une certaine désintégration. La signification est trop fragile et n'a aucune réalité, véridicité sur lesquelles s'ancrer et prendre forme.

Ici, le problème se pose en ces termes : Witold se bute à l'impossible connaissance objective du réel, lequel est inévitablement contaminé par sa subjectivité. De ce fait, les frontières qui séparent les deux ordres deviennent poreuses, floues et diffuses. D'une part, il y a le réseau des pendaisons, confirmé par l'interhumain; d'autre part, il y a le réseau des bouches, issu du fantasme du narrateur. Entre les deux, il y a Witold, possédé par les signes, immergé dans une réalité immédiate et privée de sa symbolisation, qui tente d'unir ces réseaux situés chacun dans un espace différent. Par conséquent, s'identifiant au « je » narratif, le lecteur ne distingue plus les éléments qui appartiennent au domaine du réel et ceux qui relèvent de l'imaginaire de Witold : par le processus de contamination, tout s'entremêle et entraîne une confusion inextricable entre les signes, un imbroglio qui efface les limites entre les objets et le sujet.

## Conclusion

Le parcours de ce chapitre nous a servi à établir que la théorie sémiotique peircéenne s'inscrit dans le fonctionnement narratif et stylistique de *Cosmos*. Le roman met en scène, manifestement, les mouvements de la pensée tels qu'ils se produisent dans un processus d'acquisition du savoir et de saisissement du réel. D'une part, la sémiosis agit comme le moteur narratif central du récit, se situant au cœur de l'écriture et de l'action; d'autre part, elle est l'unique moyen de correspondance entre le personnage et son monde. En ce sens, d'un point de vue allégorique, Witold fait l'expérience littéraire d'un univers pensé comme un ensemble de signes, qui sont la seule forme sous laquelle apparaissent les objets, la nature et le réel dans le récit. Par là, on peut dire que *Cosmos* matérialise, par le biais de la fiction, l'idée de Peirce.

Cette représentation du processus sémiotique commence par la mise en place d'une narration proche du musement, constituée à travers un ensemble iconique qui l'ancre dans l'espace premier, où toutes les possibilités sont déployées. Grâce à certains procédés stylistiques, notamment l'accumulation et la dubitation, le roman situe la conscience du personnage dans l'errance et la rêverie, et met le lecteur en contact avec ce moment indicible de la pensée dans son avant-forme. C'est à partir de cet univers marqué par le chaos, par l'absence de logique, —univers qui ressemble à ce que Peirce imagine comme la priméité — que la sémiosis sera lancée vers une quête de construction du réel.

Ainsi, à l'image des tensions de l'esprit entre le doute et la croyance, *Cosmos* est travaillé par les allers-retours qu'effectue le personnage entre l'incertitude et l'assurance de sa propre action. Se chevauchant sans arrêt, la clarté et les ténèbres servent d'indicateurs quant à l'état d'esprit de Witold, qui s'oriente tantôt vers un lien, une combinaison, et tantôt vers d'autres signes, toujours basculé par les divers embryons d'idée qui se constituent dans sa mémoire. Enfin, la sémiosis s'instaure laborieusement au travers de ces différentes lignes d'actions, tentant de se hisser vers la tercéité, la croyance, l'interprétant final, auquel elle ne parvient pas, s'engluant dans la surabondance indicible des signes.

Ce qu'il importe de retenir en vue du chapitre suivant, c'est que la sémiologie plafonne au niveau indiciel pour deux raisons : d'abord, les signes sont entretenus dans un rapport stérilement analogique, c'est-à-dire sans l'apport de l'imaginaire; ensuite, ils sont manipulés par une conscience qui les surplombe, les réduisant ainsi dans une forme donnée. C'est par le glissement lent et progressif du personnage vers « l'autre côté », équivalant dans le roman à ce que Peirce nomme l'hypocône, que pourra être relancée une sémiologie embourbée dans le factuel. Celle-ci saura trouver dans le monde du fantasme l'apport créatif manquant.

## CHAPITRE III

### LA QUÊTE DU SAVOIR DANS LE DOMAINE DE L'IRRATIONNEL

Les signes, face à l'impossibilité de se développer dans une fonction normée, sont contraints de poursuivre leur progression dans un lieu autre, non pas à partir d'une expérience matérielle du monde, mais à partir de perceptions intérieures et intimes représentables uniquement par le mode de la métaphore. Vers la fin de sa vie, Peirce se préoccupe davantage de la question du virtuel et de l'imaginaire. Il laisse entrevoir, sans la développer complètement, la notion d'hypocône, qui serait le lieu d'élaboration de procédés créatifs grâce auxquels émergerait une représentation métaphorique du réel. Celle-ci se déploie hors des codes et des cadres référentiels qui régissent la logique ordinaire, car « l'hypocône désigne un lieu logique qui, tout en demeurant virtuel, est susceptible de se prêter à des compositions complexes; peut-être, en fait, est-ce parce qu'il est purement virtuel que ses compositions sont possibles et nécessaires » (Fisette, 1996, p. 194). Cependant, cet espace reste exploratoire, puisqu'il a été peu étudié par son fondateur; il a néanmoins été repris et travaillé par des penseurs contemporains, notamment Jean Fisette, dont les textes serviront de base à cette analyse. Ainsi, dans cette partie du chapitre, nous examinerons le fonctionnement de ce lieu de l'imaginaire en tant qu'espace de production du savoir, en mettant en relief son rôle, son importance et ses effets.

Nous verrons que la voie qu'emprunte le roman au cœur de cette virtualité aura pour conséquence d'investir sur la scène de la représentation l'expression d'un désir intime et innommable, lequel déstabilise le fondement du savoir de par sa constitution fantastique et privée, non communicable. En effet, cette manifestation de l'irreprésentable mène à réfléchir sur la question des rapports entre le savoir et l'irrationnel, dans la mesure où la logique de

l'imaginaire et de l'informe produit un acquis de savoir, mais aussi fragilise l'institution massive de la connaissance et des sciences — institution qu'elle questionne et repense.

D'abord, il sera question d'établir en quoi ce renversement est inévitable dans le récit et comment il s'effectue par le biais d'une rupture significative au sein de l'action. Nous décrirons les éléments qui construisent un climat favorisant l'immersion du personnage dans un espace proprement hypoicônique, caractérisé surtout par un sentiment d'irréalité dû à une perte de discrimination des objets et à l'intériorisation du sujet. Ensuite, il s'agira de circonscrire les différentes étapes qui définissent le travail de la pensée dans l'hypoicône, de l'image à la métaphore, en passant par le diagramme. Enfin, pour clore ce chapitre, nous mettrons en relief les différents enjeux qui découlent de ce dialogue joué entre la sémiotique peircéenne et *Cosmos*.

### **3.1 « De l'autre côté » : passage dans l'hypoicône**

#### **3.1.1 L'étranglement du chat**

La scène de l'étranglement et de la pendaison du chat, survenant à la fin du chapitre quatre, signale une rupture dans le cours du récit. Incapable de mener les signes vers une signification, Witold se voit contraint d'emprunter une autre voie afin de les développer. Dans la mesure où elle impose un mouvement continu (voir art. 2.3.2), si elle ne peut frayer son chemin dans le sens normé des signes, la pensée devra alors, par défaut, se poursuivre dans un en-dessous du signe, une sorte de lieu souterrain de la sémiose, où la représentation demeure purement hypothétique et en attente d'une confirmation. Cette nouvelle voie s'annonce par le biais de ce moment clé dans le récit, où le narrateur, désœuvré et impuissant, est poussé à étrangler et à pendre le chat de Léna. Il s'agit d'une action à la fois involontaire et voulue. Involontaire, dans la mesure où Witold semble soumis à la Forme du récit. En d'autres termes, il est prisonnier du sens donné aux signes (la série de pendaisons qu'il a observées) et, immergé dans leur courant sémiosique, il est réduit à suivre leur direction. L'action est « voulue » au sens où elle représente la seule possibilité de reprendre

une sémiose morte, dans laquelle les signes sont tombés en état d'engourdissement et d'ensommeillement. Cette immobilité est représentée par un funeste retour au même, par un quotidien inerte et atone où se succèdent invariablement les repas et les jours, dans lequel le personnage craint de s'enliser : « [...] et les constellations, les ensembles, les figures semblaient peu à peu s'user, pâlassaient... Je commençais à craindre que cela ne s'engluie ainsi pour toujours, comme une maladie chronique, une complexité chronique... » (C, p. 121)

Ainsi, l'étranglement du chat est corollaire de deux incapacités : celle de se départir de la Forme et celle d'amener le réel vers elle. Mais il découle aussi d'une volonté de faire surgir cet Autre derrière le Même, ce « cri muet » celé par le quotidien (voir art. 1.2.4), et d'« obliger, par cet acte, la réalité à se manifester, tout comme nous lançons n'importe quoi dans un buisson si quelque chose paraît y bouger » (C, p. 132). Ce geste désespéré sert d'échappatoire où Witold, fuyant les contraintes logiques du réel ordinaire, pourra accéder à un autre niveau, celui de l'imaginaire. En effet, l'étranglement lui rend possible la poursuite de sa quête à l'intérieur d'un espace privé, secret, une quête maintenant affranchie des formes de l'interhumain puisqu'il est le seul témoin de son crime : « [...] je sentais monter en moi la joie de les induire en erreur et d'être désormais non plus avec eux, mais contre eux, de l'autre côté. Comme si le chat m'avait fait passer de l'autre côté, sur le plan où se déroulaient des mystères, sur le plan des hiéroglyphes. » (C, p. 96) Ces mystères et ces hiéroglyphes soutiennent l'apparition d'un lieu autre, un lieu où, derrière l'écran des manifestations du réel, se forment les figures avant de se matérialiser. C'est désormais de ce côté, celui de l'icône et de l'avant-forme, que s'élaborera la sémiose, que chaque lien aura la possibilité d'être créé sans la condition d'obéir à une logique déjà déterminée, c'est-à-dire la possibilité de s'exprimer dans sa propre logique, inédite.

Marquant ainsi un renversement dans l'hypoicône, l'étranglement du chat permet également à Witold de s'identifier comme signe, comme interprétant, et de s'engager au cœur même de la sémiose, d'agir activement sur elle et en elle :

En effet (j'essayais de résoudre la charade) il ne fait pas de doute [...] que le secret de la liaison buccale, c'est moi-même : c'est en moi qu'elle s'est accomplie; c'est moi, et personne d'autre, qui ai créé cette liaison [...] En pendant le chat, n'ai-je pas réellement construit un pont reliant le tout... en un sens ? (C, p. 131)

Manifestement, Witold agit en tant que médiateur des signes, sa conscience étant elle-même signe : cette nouvelle configuration des liens confirme que le sens n'est possible qu'à l'intérieur de la pensée, sans laquelle le réel est privé de sa symbolisation. En d'autres termes, le récit montre qu'il n'existe aucune Forme, ou sens, *a priori*, qui serait inhérent et intrinsèque à la nature<sup>5</sup>, et que la recherche du sens doit d'abord s'accomplir dans l'imaginaire de la conscience. Ainsi, de la même façon que Dupin, dans « Double meurtre sur la rue Morgue », préfère aux démarches codifiées par l'instance policière une investigation extravagante et imaginative pour résoudre l'énigme du meurtre (voir art. 2.2.1), Witold se détourne des liens habituels et s'en remet au pouvoir des « mystères » et de son imaginaire pour reconstruire la symbolisation de son univers. Ce pont « reliant le tout », donc, exprime le transfert de la production du sens dans l'imaginaire, où Witold s'ancre définitivement et entreprend une nouvelle dynamisation et figuration du réel. Dès lors, le personnage se départit de son rapport au monde dominé et restreint par le regard pour se retourner vers un mode d'interprétation dirigé vers l'intérieur, vers l'obscurité chaotique de ses sensations et du lieu premier.

### 3.1.2 De l'imposture des signes : retour à l'icône

Provoqué par le meurtre du chat, le départ des personnages en montagne installe physiquement Witold dans le lieu sémiotique de l'hypoicône. S'ils produisaient un leurre et un dysfonctionnement dans l'avancée sémiotique de la première partie du roman, les signes retrouvent ici leur fonction et leur nature véritables, à savoir celles d'icônes carencées.

Reprenons la notion d'icône qui a servi d'introduction au concept de musement (voir art. 2.2.1). Les objets perçus par Witold, avant d'être des manifestations singulières du réel, sont d'abord des icônes, des entités émanant d'une perception première, c'est-à-dire des percepts transmis avant tout comme des signes ne se distinguant pas de leur objet : « L'icône désigne

---

<sup>5</sup> Cette observation renvoie à la notion de la perte du « lien » dans l'univers gombrowiczéen, perte associée à un monde privé de Dieu et dont la cohésion n'est assurée que par l'espace intersubjectif, idée bien représentée dans *Cosmos*. En ce sens, Witold fait l'expérience d'un réel non symbolisé qui lui fait pénétrer l'espace de l'entre-deux (voir art. 1.3.2).

donc aussi une perception, dans le moment immédiatement consécutif à la sensation, avant que l'esprit n'ait reconnu l'objet en cause, pour le ramener dans son existence, ce qui correspond au jugement perceptuel. » (Fisette, 2003, p. 5) Pour bien illustrer la différence entre l'icône et l'indice, Fisette fait appel à la figure de la trace dans *Robinson Crusoé* : cette empreinte de pied laissée dans le sable et découverte par Robinson garde le statut d'icône jusqu'au moment où il comprend que cette trace renvoie à Vendredi, qui est sa cause. L'empreinte devient alors un indice, ramenée à une existence réelle dans son rapport de cause à effet : « À partir de cette position seconde, dans la relation du signe à son objet, le mouvement de la sémiotique peut se poursuivre en direction de la valeur de symbole [...] » (Fisette, 2003, p. 8)

Cette progression du niveau premier au niveau deuxième ne connaît pas une issue aussi facile dans *Cosmos*. Effectivement, les signes manipulés par Witold ne trouvent aucun écho dans les phénomènes relevant strictement de la réalité : les pendaisons du moineau et du bout de bois demeurent sans réponse, et l'association des bouches de Léna et de Catherette n'a aucun fondement en dehors du fantasme du narrateur. Ainsi, en s'élevant au niveau indiciel, les signes relèvent d'une imposture — n'ayant pas de cause réelle — et créent un dysfonctionnement au sein de l'avancée sémiotique, qui bloque, stagne et avorte : « Mais, si ces éléments manquent, si faute de tels indices, l'icône demeure prisonnière d'elle-même, alors le mouvement de sémiotique — que j'avais qualifié de *normé* — est impossible, la voie étant comme bloquée. L'icône demeure une énigme. » (Fisette, 2003, p. 8) Il suffit de comparer les réseaux de signes à l'intérieur même de l'œuvre pour renforcer l'illustration : Witold et Fuchs, à la recherche d'indices menant au crime de l'oiseau, fouillent la chambre de Catherette dans laquelle ils découvrent une série d'objets enfoncés (une aiguille, une plume, une lime à ongles, deux agrafes, un clou). La nouvelle énigme des « enfoncements » prend forme, mais s'éteint rapidement, trouvant une explication logique et claire dans les agissements de Bouboule, qui, dans ses moments de crise, se met à enfoncer des objets pour extirper son trop-plein d'émotions refoulées. Dès lors, cette ligne d'action se dissout et disparaît. Par contre, les réseaux des pendaisons et des bouches restent une énigme et forment ce que Peirce nomme des icônes carencées, c'est-à-dire qu'elles expriment au niveau indiciel une carence d'éléments qui les rattacheraient au monde factuel. Prises en elles-mêmes, elles

donneront lieu à une sémiologie qui s'effectuera à l'inverse du sens normé — seule solution face à l'impossibilité de leur avancée vers le troisième — et qui aura lieu dans l'hypoicône : « Par rapport à l'icône, l'hypoicône désignerait donc un signe qui n'existe que par rapport à lui-même et qui ne trouvera qu'à l'intérieur de lui-même, le lieu de son développement sémiotique. » (Fisette, 2003, p. 9)

### 3.1.3 L'iconisation : figuration dans l'imaginaire

À la suite de ces observations, on comprend mieux que les percepts énigmatiques surgis dans le monde de *Cosmos* nécessiteront une exploration dans l'imaginaire afin de combler les manques et les indéterminations. Dans sa transition vers « l'autre côté », Witold doit à la fois ramener les signes à leur état d'icône et procéder à l'iconisation.

D'abord, pour la définir plus en détail, une icône est une perception sensible et immédiate dont l'objet est considéré hors de son contexte d'apparition et devient épuré de sa forme, effacé et diffus, un peu à la façon des lignes et des couleurs au moment du crépuscule. Elle se définit par l'indifférenciation de son objet et de son fondement, en ce sens que son image ne tient pas compte de ce à quoi elle renvoie dans le monde référentiel :

Ainsi, en contemplant un tableau, il y a un moment où nous perdons conscience qu'il n'est pas la chose, la distinction entre le réel et la copie disparaît, et c'est sur le moment un pur rêve — non une existence particulière et pourtant non générale. À ce moment, nous contemplons une icône. (Peirce, trad. par Nicole Everaert-Desmedt, in Fisette, 2003, p. 6)

L'icône est un objet perçu et considéré en dehors de son existence ou de sa non-existence; il émerge extérieurement à toute condition logique et n'a d'effet que par sa pure présence. Le regard que Witold pose désormais sur les objets s'inscrit dans l'ordre de cette contemplation du tableau décrite par Peirce, et produit ainsi un espace iconique : « Toute la genèse restait mystérieuse. Fixé, absorbé par ces choses et par mes propres complications, je regardais, je regardais sans effort spécial et cependant avec persévérance, et à la fin ce fut comme si je franchissais un seuil... je me trouvais déjà "de l'autre côté" [...] » (C, p. 38) Ce monde du songe, dans lequel Witold transporte avec lui ses icônes emmagasinées dans la première partie du récit, est le lieu nécessaire pour développer, selon une logique d'inférences

abductives<sup>6</sup>, les éléments manquants des signes *dégénérés*<sup>7</sup>. En ce sens, l'hypoicône se comprend comme une démarche qui rend possible l'avancée sémiotique d'un signe dont les informations référentielles demeurent manquantes :

Le déplacement du signe au niveau de l'hypoicône suppose, comme on l'a suggéré précédemment, une perte des traits discriminés appartenant au code de référence. Il se produit à ce niveau une déstabilisation des valeurs établies, constituant l'occasion — sinon une condition incontournable — pour conduire à un renouvellement et à un enrichissement des représentations. (Fisette, 1996, p. 201)

Ainsi, les fonctions de l'hypoicône se résument en deux points : d'une part, elle permet de combler les carences d'un percept auquel, d'autre part, elle apporte un enrichissement cognitif par son régime d'abductions.

Ce processus d'iconisation, rappelons-le, « est une reconstruction, que chacun fait pour soi, de l'icône » (voir art. 2.2.1). Plus précisément, il s'agit d'une construction représentative qui fait directement appel à l'inventivité de la conscience afin de remédier à l'insuffisance dans laquelle flotte le signe iconique. Ce processus est indispensable dans la mesure où « l'icône, telle qu'elle est donnée [...] est foncièrement incomplète; [...] une icône, loin d'être exhaustive à la façon d'une toile peinte, n'est faite que de traits simples, épurés, donnés comme indices d'une représentation potentielle ou virtuelle encore à naître » (Fisette, 1996, p. 163-164). De cette façon, la représentation, pour être effective, requiert un apport de l'imaginaire, un renfort créatif qui, même s'il relève d'une logique incertaine, permettra au signe de se développer : « Dans tous les cas, la représentation ne peut accéder à la signification qu'à la condition que ces projections viennent *iconiciser* les éléments du représentamen, c'est-à-dire leur conférer des objets qui pourraient même rester virtuels. » (Fisette, 1996, p. 159) Witold procédera donc en ce sens : il s'immerge dans le lieu étrange de cet autre côté, se laisse transporter par sa contemplation et son musement qu'il devra vivre comme « une expérience esthétique, comme un exil, dans un pays inconnu et interdit [...], ce qui est, à proprement parler un *transport dans un ailleurs*, alors même que cet ailleurs [...]

---

<sup>6</sup> On nomme *inférence abductive* une opération logique purement hypothétique : « L'abduction est une argumentation à rebours, allant du conséquent à l'antécédent. Elle opère des "sauts cognitifs" grâce à des choix interprétatifs audacieux, pouvant conduire à des connaissances nouvelles, mais pouvant aussi conduire à l'errance de l'esprit. » (Fisette, 1993, p. 71)

<sup>7</sup> Le terme *dégénéré* renvoie à une indifférenciation entre le signe et son objet, dont la relation est caractérisée par une indétermination : on ne distingue plus l'objet imaginé (dynamique) de l'objet réel (immédiat).

reste indicible, [...] inaccessible autrement que par un moment de grâce » (Fisette, 1996, p. 180).

### **3.2 Descente dans l'hypoicône : de l'image à la métaphore**

La plongée dans le domaine irrationnel de l'hypoicône produira une nouvelle sémiologie qui se propulsera vers la métaphore, laquelle tient lieu en quelque sorte de tercité dans l'espace souterrain du signe. La sémiologie qui se développe vers le bas se déploie selon trois étapes, qui forment une trichotomie de l'icône, situés en miroir avec ceux de la sémiologie normée : l'image, le diagramme et la métaphore.

#### **3.2.1 L'image : objets oniriques et irréalité**

L'image, qui renvoie à la définition de l'icône que nous avons donnée, se traduit surtout dans le récit par la description des objets perçus et de l'espace diégétique. Le narrateur dépeint les lieux comme un endroit proprement iconique, où la manifestation des percepts apparaît de manière indistincte, où la présence des choses semble virtuelle : « Notre présence ici était une présence "ailleurs" » (C, p. 135).

L'image apparaît alors sous la forme d'objets aux lignes épurées, fantomatiques, dont l'expression est irréelle : « [...] nous n'étions pas assez présents, moi et elle, elle et moi, c'était comme si l'on nous avait projetés d'ailleurs, de là-bas, malades, mal existants, semblables à ces apparitions de rêves, qui ne regardent pas et dépendent d'autre chose... » (C, p. 151-152) La description des deux personnages — faibles, à la fois présents et absents, quasi surnaturels — renvoie à la figure de l'icône; à ce niveau, la représentation est une image pure, dont la distinction entre l'objet réel et le simulacre disparaît temporairement. De cette fusion se dégage l'image iconique, semblable, pour reprendre Fisette, à un reflet sur l'eau :

Comme une représentation fragile, ténue, sans relief ou plutôt — puisqu'elle est en creux — sans profondeur... Scène à la merci du moindre frisson, à la limite de

*l'indifférenciation*. Dans ces lieux, l'instabilité de la représentation confère aux choses un caractère de quasi-irréalité. (Fisette, 1996, p. 199)

Ainsi, l'image crée un cadre hors du réel, où la notion même d'existence n'est plus valide et n'agit plus comme le fondement de la réalité. À l'instar de la description de Fisette, l'univers du personnage est empreint de cette « quasi-irréalité ». Isolé dans un flou temporel et spatial, Witold a l'impression que ses compagnons viennent « d'une autre planète » (C, p. 137), il n'entend plus leur « babillage » incessant, leurs bruits ambiants et continus, et s'enferme dans « un silence total, singulier, solitaire, lointain » (C, p. 141). Aussi, les phénomènes s'accomplissent en tant que reflet de signes antérieurs : « Tout se passait dans l'éloignement [...] et la maison nouvelle, celle d'ici, dans son terrible isolement que nos cris combattaient en vain, n'avait pas d'existence propre, elle n'existait que dans la mesure où elle n'était pas celle de là-bas. » (C, p. 137) Les signes déjà emmagasinés, quant à eux, se dédoublent et se renvoient à eux-mêmes, comme « cette Léna qui était le reflet fidèle, ici, de celle de là-bas, cette Léna qui “se rapportait à Léna” » (C, p.142). Visiblement, la réflexion ainsi produite confère à ces objets un statut presque surnaturel, ou inorganique, telle une essence pure extraite de leur qualité singulière et matérielle : « Comme si nous étions des symboles de nous-mêmes. » (C, p. 153)

Enfin, c'est à partir de ce signe creux que pourra s'amorcer le mouvement dans l'hypocône : « [...] dans l'*en-dessous* du signe, le mouvement sémiotique se développe non pas en s'appuyant sur des objets du monde ou des existants, mais strictement sur la base d'une représentation qui ne renvoie qu'à elle-même, donc une pure et simple présence. » (Fisette, 1996, p. 195) Ainsi, l'image est une représentation onirique superposée à l'objet réel qui la suscite et qui s'efface furtivement pour se fondre à elle, telles ces « apparitions de rêves » que figurent les images de Léna et du sujet lui-même.

### 3.2.2 Le diagramme : pour une logique de l'abduction

Sur cette toile de fond iconique se ficellent de nouveaux liens, une nouvelle sémiotique qui prend place grâce à un jeu d'inférences abductives propres à fabriquer des liens, des

analogies : le diagramme assume la fonction deuxième. Ici, le second n'agit pas comme une matérialisation concrète et singulière dans le réel du signe iconique, mais comme une mise en liens de celui-ci dans une présentation analogique :

Un diagramme, c'est une présentation de termes dont la disposition est elle-même liée à un effet de signification. [...] En fait, le diagramme signifie sur la base d'une analogie de proportion entre deux de ses constituants ou de ses parties, soit, ici, d'une part la disposition graphique et, d'autre part, les relations d'écart ou de hiérarchie entre les termes ainsi disposés. (Fisette, 2003, p. 17)

Dans ses rêveries, Witold se laisse aller à la construction de plusieurs diagrammes, ou de mises en rapport des images, qui relèvent de l'imaginaire et du possible. Ce travail d'analogies a pour fonction de tisser les signes entre eux dans le but de concevoir un fondement à partir duquel la métaphore pourra se déployer. Dans *Cosmos*, il procède surtout par métonymies, c'est-à-dire que le narrateur emploie des catégories logiques pour lier dans un rapport proportionnel<sup>8</sup> plusieurs signes qui, sans ce rapport, ne sauraient être rattachés d'une quelconque façon. La deuxième partie de l'œuvre fournit plusieurs exemples qui sauraient servir d'illustration à ce propos. Soulignons les plus importantes.

D'abord, Witold établit une analogie entre le moineau pendu et un autre oiseau perçu en route vers la montagne : « Un oiseau apparut dans le ciel, très haut dans le ciel, immobile — un vautour, un aigle, un épervier ? Non, ce n'était pas un moineau, mais par le fait que ce n'était pas un moineau, c'était un non-moineau et, non-moineau, il avait un peu de moineau en lui... » (C, p. 129) Plus loin, par abduction, il réussit à introduire cet oiseau dans le réseau des pendaisons : la suspension est à l'oiseau ce que la pendaison est au moineau. Ce jeu permettra d'insérer la liaison anciennement indicielle, un peu laissée pour compte, dans la fantasmagorie du sujet :

Curieux, lorsque cet aigle, ou cet épervier, s'était levé au plus haut, j'avais repris courage, et cela peut-être (pensai-je) parce que, en tant qu'oiseau, il se rapportait au moineau, mais aussi, et peut-être davantage, parce qu'il était resté suspendu dans les airs en associant ainsi moineau et pendaison et en permettant d'associer, dans cette idée de pendaison, le chat pendu et le moineau pendu, oui, oui (je le voyais de plus en plus nettement), il conférait même à cette idée de pendaison un caractère primordial, suspendu au-dessus de toute chose, royal... (C, p.131)

---

<sup>8</sup> Le *Gradus* définit la métonymie et la métaphore également selon une perspective de proportion : « La métaphore existe en mathématique depuis la plus haute antiquité; on l'y nomme *rapport proportionnel* (*a* est à *b* comme *c* est à *d*) ou simplement *proportion*. Métaphore et métonymie en tant que catégories logiques sont d'un emploi constant. » (Dupriez, 1984, p. 293)

Ici, on voit clairement de quelle façon les liaisons et les analogies inventées par Witold s'entretiennent dans un discours intérieur imaginatif, nourri de plus en plus par un régime d'idées abductives. Il en va de même pour les autres analogies : le narrateur poursuit ses réflexions et ramène sur la scène des signes la théière qui, en tant que « luxe du chaos », s'associe au prêtre, dont l'apparition insolite détonne : « Ici, pourtant, en montagne, cet inconnu mêlé à notre voyage était déplacé dans le chaos de cette région... il était en surplus... il bousculait, encombraient... presque comme la théière ? » (C, p. 131) Ce prêtre se connecte ensuite au réseau des bouches par l'intermédiaire de la « manducation » de Léon : « [...] et derrière sa manducation il y avait encore la manducation du prêtre [...]. Et la "manducation" se rattachait à la "bouche" et malgré tout "les bouches" recommençaient... lui cracher dans la bouche... » (C, p. 190). Tous ces embryons ténus d'analogies germeront, grossiront et feront voir le jour à une nouvelle sémiose interne à l'icône : « [...] il semblait à nouveau que quelque chose commençait à se nouer à se réunir, à se créer, mais on ne savait pas encore à quoi s'accrocher — et je m'accrochais à ceci ou à cela, je suivais la ligne qui se présentait à moi en laissant de côté tout le reste [...] » (C, p. 144).

### 3.2.3 Le diagramme de Léon : un désir secret

S'il est explicitement développé sur le plan de l'action, le diagramme se complexifie et s'enrichit sur le plan narratologique. Examinons le cas le plus flagrant, et le plus évocateur, de rapport analogique, qui prend place grâce à la fonction narrative importante que joue le personnage de Léon. Il s'agit d'une figure centrale qui prend racine dans la première partie du récit et qui s'exprime dans toute son envergure dans l'hypoicône : le personnage de Léon se substitue à celui de Fuchs pour assurer le rôle de double aux côtés de Witold. Cette fois-ci, le double n'intervient pas en tant qu'allié consensuel qui confirme et ancre les signes dans une réalité interhumaine, mais il s'opère en tant que reflet, ou miroir intime. Le rapport de similitude ainsi produit entraîne le narrateur plus avant dans sa quête du sens, tout en le conduisant toujours plus en profondeur dans les abysses de son imaginaire.

L'analogie se constitue à partir des fantasmes respectifs à chacun des personnages. D'un côté, on voit Léon mûrir son office et célébrer secrètement son adultère commis vingt-sept ans plus tôt, à l'endroit même où Witold, de l'autre côté, bâtit secrètement son réseau de liens imaginaires, lesquels subliment et trahissent son désir pour Léna. Deux secrets, donc, qui se développent clandestinement en parallèle l'un à l'autre : « [...] et je trouvais de plus en plus intéressante la coïncidence qui voulait qu'à la fois lui et moi nous nous enfoncions, chacun à sa façon, et chacun pour soi, lui dans le passé, moi dans ces énigmes du présent. » (C, p. 121) Ces actes privés s'allieront et uniront les deux personnages par l'intermédiaire du mot *berg*, dont eux seuls connaîtront la signification, et par la découverte mutuelle du secret de l'autre — à savoir l'adultère et le désir pour Léna, tous deux rattachés à une démarche onaniste. Dès lors, les deux désirs débusqués et partagés ouvriront un espace d'interhumain tacite grâce auquel Witold pourra prendre prise dans son propre fantasme, et Léon devient désormais un allié : « La crainte qu'il ne devînt fou avait disparu, il me paraissait plutôt, désormais, que nous travaillions ensemble, et durement. » (C, p. 162)

Projeté vers un même sens, vers un but similaire, Witold, en s'associant à Léon, se laisse emporter par lui dans la mesure où il se sent conforté dans son action par celle de son double. L'un propulse l'autre, alors que l'autre relance le premier, comme dans une marche sans fin de laquelle il n'est plus possible de sortir, où on ne peut plus faire volte-face :

Curieux pourtant, vraiment très curieux, cette sorte d'accord entre nous, cet étrange engrenage [...] et ne dirait-on pas qu'il m'accompagne en quelque sorte, qu'il me pousse, et même qu'il m'emmène?... Parfois, j'avais vraiment l'impression de collaborer avec lui, comme dans un pénible enfantement — comme si nous devions tous les deux enfanter. (C, p. 172)

Liés par cette analogie du désir ou cette « cochonnerie », pour reprendre une expression du narrateur, qui émane du caractère malsain de leur quête respective, les deux protagonistes travailleront donc chacun de son côté, mais ensemble d'une certaine façon, dans l'accomplissement de leur fantasme. Par conséquent, leurs actions s'inscrivent en miroir dans le récit, chacune reflétant l'obscénité de l'autre — et, alors que Léon réalisera, dans l'onanisme, la célébration de son adultère, Witold s'élèvera au sommet de son fantasme en menant les signes vers leur solution finale.

### 3.2.4 La scène du *berg* : l'expression de l'innommable

La liaison établie entre Léon et Witold est confirmée et officialisée par la scène du *berg*, qui, en tant que déclencheur final de la sémosis, mérite une analyse plus approfondie de ses tenants et aboutissants. Dans son article « Gombrowicz et les signes, ou la sémiotique comme méthode littéraire », Hélène Wtodarczyk donne à voir le *berg* comme une mise en scène de la formation d'un signe linguistique, qui ici, se charge d'une signification renvoyant à la perversité, à un désir inexprimable et caché devenu sale, innommable. Tout en suivant cette ligne de pensée, nous retracerons le mouvement sémosique du *berg*, qui est également une représentation métaphorisant le processus de l'hypoicône, de l'image à la métaphore.

Dans son article, Wtodarczyk étudie le fonctionnement des métasignes dans les quatre romans de l'auteur. Elle entend par *métasignes* des signes linguistiques qui, sous l'effet d'une « répétition obsessionnelle », se vident de leur contenu pour se charger d'un sens nouveau, comme c'est le cas de « gueule » ou de « cucul » dans *Ferdydurke*. Dans *Cosmos*, les métasignes serviraient à désigner une « réalité jamais nommée auparavant, un *cosmos* fait de “petites cochonneries”, bouts de bois, de ficelle, moineau pendu, chat crevé, thière... » (Wtodarczyk, 2003, p. 294). Le mot *berg*, tel qu'il se déploie dans l'œuvre, est un néologisme qui sert à exprimer quelque chose d'innommable par le langage, ou d'inédit, en simulant l'émergence de celui-ci. Effectivement, ce signe linguistique, à la base vide de sens, se met à signifier en s'appropriant un contenu sémantique grâce à l'action interhumaine de Witold et Léon.

Le mot apparaît une première fois au début du chapitre huit, où Léon échappe un *berg* lors d'une conversation après un repas. Il reste ainsi en flottement, sans explication. Ici, le signe est une icône, ou une image, dans la mesure où il ne renvoie à aucun objet de la réalité; il est entièrement inventé, il est un signifiant sans signifié, n'existant que par sa qualité sonore aux consonances vides. Bien que sa forme se rapproche, selon Wtodarczyk, à celle d'une onomatopée « exprimant une sorte d'attirance-répulsion pour ce qui est interdit » (Wtodarczyk, 2003, p. 297), il reste néanmoins que le *berg* dérange par la vacuité de son contenu, dont la construction sémosique ne pourra s'effectuer que dans l'hypoicône, où il

deviendra une figure élaborée par le dialogue joué entre les deux personnages qui, par abductions, permettront l'icônisation du signe.

Le *berg* prend les formes d'une figure lorsque, dans l'échange entre Witold et Léon, il agit comme une provocation destinée à forcer la signification du mot et à pousser l'interlocuteur à la confiance :

Un jeu commence : Léon sait qu'il sera obligé d'expliquer ce mot inconnu en polonais mais se fait prier. Il veut forcer Witold à lui demander des explications et, en même temps, l'obliger aussi à se dévoiler. Au cours du dialogue, Léon fait comprendre le sens de *berg* en l'employant dans différents contextes et en le faisant fonctionner dans le système flexionnel et dérivationnel. (Wtodarczyk, 2003, p. 297)

Cette étape de la scène fait appel au diagramme tel que nous l'avons décrit un peu plus haut : il y a effectivement des analogies qui se créent entre les différents emplois et dérivations du mot prononcé par Léon et le contexte qui se forge autour de ces utilisations. Léon recourt donc au mot sous plusieurs formes : « Berguement avec mon berg dans toute la bemberguité de mon bemberg ! » (C, p. 159) Witold, comme s'il en saisissait la charge, relance le dialogue de sorte que le sens du mot connote la perversité : « Vous êtes un sale cochon [...]. Vous êtes un vicieux. [...] Vous êtes onaniste. » (C, p. 159-160-161). Ainsi, la signification se construit graduellement dans ce diagramme où l'échange du *berg* sous-tend de fil en aiguille la saleté et la perversité prolifiques d'un désir non-dit, jusqu'à ce que celles-ci soient clairement énoncées et mises en lumière par le dévoilement des secrets bien gardés. Tant du côté de Léon, qui confie sa débauche adultère, que du côté de Witold, démasqué par le *berg*, le signe devient un moyen, un outil, qui permettrait de partager ce désir innommable : « Eh bien c'est que ma propre enfant, mademoiselle Wojtys, fille de son père et prénommée Héléna-Léna, vous vous la berg berg bemberguez dans le berg ! Berg ! En cachette. Vous croyez que je n'ai pas d'yeux pour voir ? Vaurien ! » (C, p. 163) Par conséquent, le *berg* devient porteur de cette « cochonnerie » qui relie les désirs souterrains des personnages; étant maintenant subordonné à ces plaisirs cachés et secrets — étroitement liés aux menus plaisirs dont parlait Léon — le mot « finit par évoquer toute une sensualité interdite, d'autant plus voluptueuse que coupable » (Wtodarczyk, 2003, p. 297).

Dès lors, Witold, complice, s'approprie le *berg* en l'intégrant dans son propre langage et, par les renvois répétitifs de *berg* que chacun fait à l'autre, le signe unit les deux protagonistes

dans une entente commune et secrète, et le diagramme ainsi complété se change en métaphore :

Au cours du dialogue, en effet, Witold renvoie trois fois le mot *berg* à Léon : le premier *berg* est interrogatif, c'est une demande d'explication; le deuxième, exclamatif, est comme jeté à la figure de Léon pour lui prouver que son secret est percé; le troisième, prononcé d'une manière neutre, montre que Witold en a compris le sens et peut désormais l'utiliser aussi bien que le maître. Le mot est ainsi devenu un signe linguistique pour ces deux individus. Mais il demeure entre eux un moyen intime de communication, un mot de passe connu des deux seuls initiés. (Wtodarczyk, 2003, p. 298)

Selon Wtodarczyk, la scène du *berg* se termine en même temps que le chapitre par l'étape de la socialisation du mot, où Witold et Léon échangent avec complicité des *berg* devant la tablée générale. Le mot émerge alors dans tout son déploiement et « acquiert toute sa force, celle de jeter à la face de la société petite-bourgeoise une réalité sexuelle refoulée que le narrateur compare à un “reptile chthonien, de ceux qui n'apparaissent jamais à la lumière” » (Wtodarczyk, 2003, p. 298). Cette phase de socialisation correspond dans le processus sémiotique à la métaphore, qui, renversée dans le monde réel partagé dans l'interhumain, devient un symbole, ou un concept, chargé d'un sens commun : il peut être désormais employé selon une habitude et dans un contexte précis, pour désigner une réalité précise. Le mot devient, de cette façon, rattaché à un code de signification qui révèle et dénonce un rapport social à la sexualité malsain, maladif, voire hypocrite, qui confine tout désir à l'état d'obscénité, comme quelque chose de honteux qui doit être absolument caché, retourné vers l'intérieur et sur sa propre saleté.

Cette métaphore du *berg*, qui permet de nommer une réalité innommable sans jamais la nommer tout à fait — il n'y aura, dans le roman, aucune définition officielle et explicite du mot; le signe n'est effectif que dans la mesure où son sens réside dans l'emploi qu'en font Léon et Witold, son interprétation restant implicite et sous-entendue — se présente comme le coup d'envoi qui propulsera définitivement Witold vers l'interprétant final de l'hypocône. En effet, la métaphore est perçue par le narrateur comme forme de salut et une ligne d'action à suivre : le signe est partagé dans un interhumain qui le valide et le renforce en l'enracinant dans une réalité commune — une réalité mince, ne se composant que de deux subjectivités, mais une réalité quand même. En ce sens, le *berg* confère une valeur à l'action, valeur qui conforte Witold dans sa quête : « Moi, sans *berg*, je me trouvais tout bête. » (C, p. 201) Dès

lors qu'il est prononcé publiquement entre les deux personnages, il relance donc une semiosis endormie, comme gelée, dans l'espace deuxième du diagramme (un peu à la façon de la semiosis en première partie) et instaure une marche grâce à laquelle Witold sera entraîné vers le lieu de son fantasme :

Soudain, il me parut que tout se mettait en mouvement, comme une inondation, une avalanche, une armée en marche, qu'il y avait eu un coup décisif, une poussée vers la direction voulue ! Pan ! Marche ! En avant ! Allons-y ! S'il avait été seul à dire « berg », cela n'aurait rien donné. Mais moi j'avais dit « berg ». Et mon berg, s'unissant au sien, dépouillait ce berg de son caractère confidentiel et privé. Ce n'était plus la parole personnelle d'un extravagant. C'était désormais quelque chose de véritable... quelque chose qui existait ! (C, p. 200)

### 3.2.5 Pour une définition de la métaphore

Amorcé par la métaphorisation du *berg*, le dénouement charpente les deux derniers chapitres et marque une accélération du processus sémiotique vers la dernière étape qui le compose. La métaphore, comme nous l'avons mentionné, signe l'étape troisième du mouvement sémiotique de l'hypocône. Contrairement au symbole qui marque la tercité de la semiose normée, elle n'agit pas comme un code ou une habitude qui gèrerait les signes et leur donnerait une direction. Elle doit plutôt être perçue comme une pure hypothèse, virtuelle, fruit d'une abduction logique en attente de confirmation :

[...] le troisième du signe, pris dans son *agir pragmatique* (je me réfère ici à la définition du signe comme *action*) Peirce l'a toujours représenté par la formule grammaticale du *would be*, le *serait* qui marque une potentialité dont la réalisation est reportée. Force est donc d'admettre qu'il y a ici un principe d'indétermination qui est à l'œuvre et qui figure tous les possibles. À la limite, la métaphore, suivant cette conception, engendre un contenu qui est non encore advenu et donc, non conceptualisé. (Fisette, 2003, p.11)

Ceci dit, la métaphore désigne un acquis du savoir dans la mesure où, de par son avancée créatrice et abductive, elle génère une représentation agissant comme un moyen neuf et original d'exprimer ce qui n'est pas encore exprimé, d'expliquer l'inexprimable et l'irreprésentable. Reprenons, pour mieux illustrer cette idée, le *berg* précédemment analysé : le mot devient métaphore en ce sens qu'il porte en lui une signification virtuelle (la perversité d'un érotisme nié) non encore véhiculée, mais représentative. Le *berg*, non conceptualisé, n'est pas ancré dans les valeurs d'une habitude culturelle; cependant, lancé au sein d'une

communauté (la tablée), ramené dans une fonction « diurne<sup>9</sup> » de la sémiologie, il devient susceptible de générer un symbole transcrivant clairement une réalité désormais cernée par ce signe. En tant que métaphore, il est une image nouvelle qui, pour signaler un fait non encore reconnu par les usages, bouscule des codes déjà mis en place et qui invente une façon de dire l'innommable en transgressant les limites de la représentation.

Ainsi, la métaphore se veut un dépassement, dans l'imaginaire, des schémas et des symboles sociaux en circulation, un décentrement des cadres de références que le sujet, dans son transport, repense et déforme, atteignant en quelque sorte une figuration impossible rendue possible. Elle doit être perçue ici comme le mode de représentation dont le déphasage génère un renouvellement des figures qui peuplent l'imaginaire collectif et produit l'ouverture d'un lieu virtuel grâce auquel une pensée peut enfin toucher, saisir et palper un monde inaccessible, non encore existant. Ce lieu se produit par conséquent dans une sorte d'irréalité, en dehors d'une logique naturelle, non pas « *sans la caution du réel*, mais dans un *oubli momentané du réel* » (Fisette, 1996, p. 194). C'est donc à l'intérieur de ce cadre définitionnel que nous interpréterons la dernière étape de *Cosmos*, caractérisée par un dérapage, ou une perte de contrôle, du sujet dans le tourbillonnement des signes.

### 3.2.6 Interprétant final : la logique

C'est sous une pleine lune éclatante, symbole de croyance, et au cœur d'une nuit réellement « enivrante », « splendide » et « magnifique » (C, p. 206), que Witold fait la découverte de Lucien pendu à la branche d'un arbre, cadavre qui génère l'interprétant final. Immergé dans les ténèbres de sa conscience, il efface les limites du monde matériel et donne la parole entière à la voix de l'imaginaire : « Je souris en pensant que l'obscurité est propice, on peut avancer, s'approcher, toucher, saisir, étreindre et aimer à la folie [...] » (C, p. 184). Investi par l'irréel, l'univers s'offre alors comme un lieu où les phénomènes perdent leur sens ordinaire pour se charger d'un sens poétique : la découverte du cadavre pendu de Lucien, loin d'être un événement funeste, est vécue par Witold en tant que transport extatique.

<sup>9</sup> Fisette utilise le mot *diurne* pour parler d'une sémiologie qui s'opère dans le sens normé, en contradiction avec l'obscurité que sous-tend une sémiologie formée dans l'*en-dessous* du signe.

À la vue du cadavre, Witold atteint un certain repos de l'esprit et éprouve la satisfaction de celui qui a enfin déchiffré et compris une énigme : « Je m'apaisai. Sans doute parce que j'avais compris... Lucien. Le moineau. Mais oui, je regardais ce pendu exactement comme j'avais, à ce moment-là, regardé le moineau. » (C, p. 206) Tel un mathématicien qui se réjouit devant la solution d'une équation expérimentale difficile et complexe, ou un scientifique devant une découverte fulgurante et révolutionnaire, Witold, en introduisant cette mort dans le réseau de liaisons insoluble, s'exalte devant la logique effervescente d'une telle adéquation : « Et pan-pan-pan-pan ! Un, deux, trois, quatre ! Le moineau pendu, le bout de bois qui pendait, le chat étouffé et pendu, Lucien pendu. Quelle harmonie ! Quelle cohérence ! » (C, p. 206)

Néanmoins, la charade reste incomplète : le réseau des bouches doit également fonctionner dans ce circuit dont les signes se resserrent de plus en plus étroitement. C'est ici que le cadavre de Lucien sert non seulement de terme parachevant l'équation, mais aussi de médium par lequel Witold lie définitivement l'énigme des bouches, purement imaginaire, à celle, matérielle, des pendaisons. L'union s'opère par le geste symbolique de Witold qui pénètre son doigt dans la bouche du pendu, geste duquel découlent l'interprétant final et le paroxysme de la croyance : « Et une profonde satisfaction de voir qu'enfin « la bouche » s'était unie à la « pendaison ». C'est moi qui les avais unies ! Enfin. Comme si j'avais rempli ma tâche. » (C, p. 212) Afin de valider cet acte trop « privé », Witold se voit poussé à l'intégrer dans ce qu'il conçoit comme une réalité objective et matérielle. Cette validation s'accomplit par l'intermédiaire du prêtre, qui joue ici sa seule fonction concrète : « Cela m'avait fait du bien d'introduire mon doigt dans la bouche de ce prêtre, c'est tout de même autre chose (pensai-je) de faire cela à un cadavre qu'à un vivant, et c'était comme si j'avais introduit mes chimères dans le monde réel. » (C, p. 216)

Enfin, la métaphore est ainsi établie en une apothéose de signification, de symétrie et de cohérence parfaite, à travers lesquelles transparait l'exaltation du sentiment de complétude et d'accomplissement propre à la croyance. Suspendue dans ce moment de plénitude, la semiosis achève ici son cycle, provisoirement du moins, avant de retomber dans le chaos inextricable des signes.

### 3.2.7 La métaphore : l'indicible sur la scène de la représentation

Jaillie de la symbolique proprement diabolique et perverse du *viol* perpétré par cette série d'introductions du doigt dans les bouches du cadavre et du prêtre, la métaphore agit à la fois comme l'aboutissement de la démarche sémiotique, et comme le lieu d'une représentation insolite. Si on s'en tient strictement au plan du récit, elle s'inscrit tant dans l'échec que dans la réussite de la double quête de Witold.

D'abord, il y a échec dans la mesure où Witold ne résout pas l'énigme de l'oiseau pendu, déclencheur initial du mouvement de sémiotique; cependant, à l'aide d'un régime d'abductions, il parvient tout de même à intégrer signes et indices au sein d'une démarche imaginative et interprétative qui consiste à représenter et à nommer son désir pour Léna. Et c'est là que la métaphore prend toute sa valeur significative et révèle la victoire de la quête; en effet, tout le processus sémiotique converge vers l'expression mimétique de cette idée d'érotisme refoulé qui se profile derrière la volupté des menus plaisirs, des « petites cochonneries ». En ce sens, la quête du moineau pendu, avec tous ses signes ténus, insignifiants, n'est qu'un prétexte qu'utilise Witold pour se détourner de ce désir jugé honteux, ce qui justifie et explique l'échec du pan matériel de la quête : n'ayant d'autre fonction réelle, les indices, qui gravitaient trompeusement autour des pendaisons et des bouches, ne pouvaient que conduire vers le désir animant le narrateur pour Léna. Ce postulat nous mène, par conséquent, à considérer la métaphore finale, accompagnée de la scène suivante où Léon célèbre sa débauche dans un geste d'onanisme, comme la traduction de cette autre métaphore du *berg*, maintenant complétée par un objet, par une image : elle est son signifié, sa représentation. Ainsi, le dénouement du récit où Witold accomplit la signification de la sémiotique tient toute sa puissance en ce qu'il exprime et remplit d'un contenu concret, par la force de l'image et de la symbolique des gestes, le sens d'un mot virtuel et non conceptualisé qui renvoie à cette perversité innommable dont nous avons déjà fait mention.

L'espace significatif instauré par les deux métaphores, l'une réalisée dans le langage et l'autre dans la mimesis, rend possible, sans jamais la formuler, la manifestation de l'irreprésentable. La dernière étape du récit se conforme donc à la définition peircéenne que

nous avons donnée de la métaphore : il s'agit bien d'un déplacement vers un ailleurs qui donne le jour à une représentation informe et fictive, imaginaire, de ce qui dans l'humain et le réel reste inexprimable et non conceptualisable, ici un érotisme refoulé et honteux ressenti dans sa forme la plus obscène.

### 3.3 La signification dans l'espace irrationnel : la logique de l'imaginaire

Néanmoins, le texte de Gombrowicz, fidèle à la posture agonistique de celui-ci, ne se laisse pas interpréter aussi facilement; les correspondances étroites établies entre la sémiotique peircéenne et *Cosmos* se compliquent. Le glissement qui s'opère dans l'hypoicône est aussi, rappelons-le, un glissement vers l'exploration de l'informe, ce qui implique un dépassement des limites référentielles et donc de ce qui constitue la base même sur laquelle s'érige le récit. Bien que nous postulions que la sémosis agit comme le mode de fonctionnement narratif et représentatif de *Cosmos*, nous devons reconnaître que le roman ne confirme pas pleinement la théorie sémiotique de Peirce. En effet, le récit désobéit au processus normal de l'hypoicône et révèle ici le rapport problématique du savoir à l'imaginaire. Voyons de plus près comment s'opère ce dysfonctionnement.

#### 3.3.1 Emprisonnement dans la métaphore : du social au privé

Le principal aspect qui divise le mouvement sémiotique et l'action du roman se signale dans l'aboutissement du développement métaphorique, lequel ne retourne pas dans la fonction normée, dans le symbole, là où il serait partagé par le social. Selon la sémiotique peircéenne, l'espace de l'hypoicône, bien qu'il se produise à l'intérieur d'une conscience singulière, est occupé par une culture qui le détermine et le façonne :

On suggérera donc que l'hypoicône, de par son appartenance à la sémiotique peircéenne, représente un lieu imaginaire, *vague*, où règne une certaine indifférenciation des valeurs, un lieu où, par une incursion métaphorique, les individus sujets viennent *plonger* pour déstabiliser les représentations et, ce faisant, les régénérer. Puis, et cet autre caractère est central, ce lieu imaginaire, loin d'appartenir strictement aux fantasmes d'un individu isolé, est un territoire commun, partagé par la collectivité des hommes, des femmes et des enfants [...] (Fisette, 1996, p. 225)

Aussi, le plongeon dans l'hypocône doit être suivi par un retour à la vie normale, au symbolique, où la métaphore sera lancée au sein d'une communauté et sera partagée par elle. La métaphore, en tant que représentation nouvelle et non conceptualisée, a besoin d'être confirmée par un groupe pour devenir signifiante et réellement représentative :

Il s'en suit qu'une nouvelle idée, une proposition ne pourront trouver de validation, c'est-à-dire d'existence sémiotique [...] que dans un *consensus*, c'est-à-dire dans l'adhésion de la communauté ou collectivité des esprits, le *Mind*, qui, ce faisant, lui confèrera une signification. La signification comme la logique [...] sont enracinées dans le social. (Fisette, 1996, p. 148-149)

C'est ce qu'il se produit avec la scène du *berg* : partagé au cœur de l'interhumain développé entre Witold et Léon, projeté dans le groupe de la tablée, il est validé et mis en circulation par un consensus qui lui confère une réalité et une chance de signifier, même s'il n'est pas encore établi comme un usage. Contrairement au *berg*, et bien qu'elle y soit associée, la représentation construite par Witold n'est pas fondée par un consensus social et interhumain : « [...] seulement cette logique était lourde, pénible... elle m'était trop personnelle... spéciale... privée. » (C, p. 207) Par conséquent, la métaphore emprisonne le sujet et se resserre sur lui, lequel se replie sur sa propre subjectivité et n'arrive plus à communiquer avec le réel normalisé. En tant qu'acte strictement intime et privé, la figure ainsi développée par Witold est assujettie à l'impossibilité de signifier, comme le souligne bien Fisette : « Autrement, la plongée dans l'hypocône serait une action purement individuelle, un pur fantasme ou une hallucination qui, étant hors de l'imaginaire partagé par la collectivité, n'aurait aucune chance, aucune possibilité de signification. » (Fisette, 1996, p. 206) Le sens, n'étant pas partagé par une communauté, reste prisonnier de la conscience isolée qui l'a produit, ce qui fait basculer la signification au seuil d'une certaine non-signification et du chaos, dans la mesure où elle se désintègrera avant même d'éclore.

Ceci dit, si la pensée telle que mise en scène dans *Cosmos* produit un savoir, celui-ci ne connaît aucune validation et se dissout à la fin du récit dans un déluge chaotique et apocalyptique de signes, et par le retour de Witold dans un quotidien des plus normaux. Cette scène finale — où le personnage, sorti de sa contemplation, retrouve la logique banale du réel coutumier — annule la valeur de la métaphore, l'enfonce dans l'oubli, comme si elle n'avait jamais existée : « [...] je suis rentré à Varsovie, mes parents, toujours la guerre avec mon père, et d'autres affaires, problèmes, difficultés, complications. Aujourd'hui, à déjeuner, on a

mangé de la poule au riz. » (C, p. 221) Cette poule au riz est d'ailleurs « la seule réalité vécue par Witold », ce que signale avec justesse Proguidis : « S'asseoir devant un plat, le nommer, bien définir sa fonction... c'est seulement avec les dernières lignes que Witold entre dans un monde réel. » (Proguidis, 1994, p. 59-60) Mais quelle chute dans la banalité !

### 3.3.2 La Forme de l'imaginaire comme logique du réel

L'expérience de la métaphore réalisée dans *Cosmos* occasionne d'autres difficultés qui repoussent le cadre théorique prévu par la sémiotique peircéenne. En tant qu'elle est un moment de passage dans l'informe et l'entre-deux, la plongée dans l'hypocône ne peut s'envisager selon une forme ou selon les modalités de la logique du réel. Pourtant, le texte déjoue cette limite et soumet la métaphore à l'impératif de la forme, brouillant par là les frontières entre les deux modes d'action, celui du réel et celui de l'imaginaire.

Witold admet que l'organisation par laquelle il tente de saisir le réel s'effrite et devient non signifiante dès lors qu'il veut la transposer dans le monde objectif, hors du dynamisme de sa conscience : « Et cette logique souterraine qui, pan-pan-pan-pan, sautait aux yeux, se dissolvait dans l'insignifiance, comme dans un brouillard (pensai-je) dès qu'on voulait l'appréhender dans les cadres de la logique ordinaire. » (C, p. 208) En affirmant ceci, il confirme sa position aux confins de la métaphore : par sa définition, celle-ci est une création fictive et imaginaire, et ne peut donc régir un cadre objectif réel et interagir avec lui (à moins de devenir symbole, comme le *berg*, ce qui n'est pas le cas). C'est ici que le problème se pose : les cadres se troublent devant le choix indécidable qui s'offre au personnage. Ou bien il reconnaît cette métaphore, ce réseau cohérent de signes, comme le fruit d'un délire et d'un transport dans l'espace de ses fantasmes — ce qui serait aussi avouer, d'une certaine façon, son désir —, ou bien il se replie et l'assume comme une réalité, sa seule et unique réalité. En d'autres mots, cette indécidabilité résulte des tensions agonistiques entre la volonté de fuir la Forme et l'impossibilité d'y échapper.

D'une part, il y a la Forme rassurante du réel et du quotidien admis; d'autre part, il y a le refus d'accéder à celle-ci et l'envie de plonger dans l'informe, qui finit toujours par devenir

lui-même Forme. Witold se retrouve donc pris entre un retour simple, facile, au monde rationnel du concret, et l'incapacité de se départir de cette nouvelle structure, entraînant, que constitue la scène irréaliste de son désir, sa seule vérité. Cette indécidabilité entre la Forme du réel et la Forme du chaos (l'irréalité) est clairement exprimée par le personnage : « Étrange. D'un côté, tout cela était futile, insignifiant, invraisemblable même, ici, dans le lointain, derrière les montagnes, derrière les forêts, au clair de lune. Et d'un autre côté, la tension de la pendaison et la tension des bouches devaient... Tant pis. Il le fallait. » (C, p. 213) Enchaîné au mouvement de l'irréel, Witold choisit finalement la voie des chimères : il choisit la fiction et la scène de la représentation comme réalité.

Cette porosité des frontières qui séparent les instances du réel et de l'imaginaire crée chez Witold un comportement schizophrénique — dans le sens où il ne distingue plus les éléments respectifs à chacune des deux instances — et occasionne le spectacle surnaturel d'une conscience délirante qui transforme la logique de ses chimères en un code d'action réel, comme si cet imaginaire était non pas développé en parallèle, mais collé sur la réalité, infiltré en elle. Nous avons dit que la métaphore, en tant que troisième de l'hypocône, si elle n'est pas ramenée à une fonction diurne, n'agit pas comme un concept ou un ensemble d'habitudes, contrairement à la fonction ternaire d'une sémiologie produite en sens normé.

Or, Witold contourne les règles, dépasse cette limite de la conscience et agit comme si cette métaphore, virtualité, appartenait au domaine diurne de la construction sémiotique; il en fait un code d'action en transposant directement cette logique du virtuel sur la logique du monde objectif, et c'est en ce sens qu'on peut parler de perméabilité des frontières entre le réel et l'imaginaire. Ainsi, il se soumet à cette Forme imaginaire perçue comme une réalité et gérée par une logique qui le pousse dans le sens des pendaisons et de Léna, ce qui explique l'inférence suivant immédiatement la découverte du cadavre : « Et maintenant il va falloir pendre Léna. » (C, p. 213) Cette nouvelle voie vers laquelle Witold semble forcé de s'orienter montre bien toute la puissance de la Forme de la logique de l'imaginaire, qui domine et piège la pensée : même s'il choisit le lieu de l'imaginaire et de l'indifférenciation pour fuir et éviter cette Forme, il est malgré tout rattrapé par elle. Cela constitue en quelque sorte un échec dans le combat contre l'action de la pensée et en même temps une démonstration de la force de

l'imaginaire vis-à-vis de la connaissance objective : l'irréalité devient réalité, une façon de s'ancrer et de s'affirmer dans un réel incertain.

### 3.3.3 Le piège de la logique

En plus de l'introduire dans un principe de l'irrationnel, *Cosmos* interroge et réduit la validité du savoir en le faisant fonctionner comme un leurre ou une duperie dans le texte, lequel nous met en garde contre le piège que constitue la logique. En effet, Witold veut tout faire signifier, tout ordonner selon un sens cohérent, mais il se retrouve vite coincé par l'impossibilité que représente une telle entreprise. Par exemple, l'apparition de la théière — un signe creux surgi inopinément — provoque chez lui un sentiment d'angoisse vis-à-vis de la double contrainte paralysante imposée par la logique. Tout ne peut pas signifier, mais en même temps tout peut potentiellement signifier et est porteur de cette possibilité, d'où l'état d'accablement généralisé dans tout le récit. La théière vient signaler la limite de l'emprise du sujet sur le monde et le piège d'un savoir qui se veut totalisant :

Il existe une espèce d'excès dans la réalité, dont le grossissement devient insupportable. Après tant d'objets que je n'aurais même pas pu tous énumérer, [...], c'était maintenant cette théière, venue comme un cheveu sur la soupe, comme la cinquième roue d'une charrette, à titre spécial, gratis, richesse, luxe du chaos. (C, p. 89)

L'obsession d'une connaissance parfaite devient donc un piège lorsque l'esprit tente d'insérer absolument chaque élément à l'intérieur d'un paradigme signifiant, alors que la force de signification de chaque signe ne réside que dans la perception et la conscience du sujet. Autrement dit, le piège survient au moment où l'esprit veut saisir dans chaque objet une signification métaphysique intrinsèque qui est en fait donnée subjectivement par la conscience. Il y a alors une confusion qui s'opère entre un monde conçu comme transcendant à la conscience et celui qui est immanent à celle-ci (voir art. 1.3.2). La théière, dont la portée est générée et amplifiée par le regard de Witold, est l'élément qui vient indiquer ce dérèglement en plaçant le sujet dans une situation où il n'arrive plus à choisir et à agir, contraint dans un cas comme dans l'autre.

En outre, toute cette question du piège est efficacement illustrée dans la scène où le narrateur est immobilisé par le choix indécidable de passer, dans la forêt, entre deux pierres ou entre une pierre et un coin de terre retournée. Il se retrouve alors piégé dans la double contrainte entre, d'une part, la décision artificielle et sans valeur qui prend l'importance d'une décision authentique et métaphysique; et, d'autre part, l'impossibilité de considérer sérieusement cette décision comme telle :

[...] mon désir de passer entre les pierres a pris désormais le caractère d'une décision, peu importante bien entendue, mais d'une décision quand même. Ce que rien ne justifie car la parfaite neutralité de ces choses dans l'herbe n'autorise pas une décision [...] je décide de passer entre les pierres... mais la décision, après les quelques minutes qui viennent de s'écouler, est devenue plus décisive, et comment décider puisque tout se vaut ? (C, p. 174-175)

L'indécision est ainsi décrite sur deux pages, au terme desquelles elle se soldera en une décision simple, celle de passer finalement entre n'importe quelles pierres. Le concret et le pratique l'emportent sur le métaphysique.

C'est dire que le roman lance un avertissement contre la quête de métaphysique, aussi bien par la voie du rationnel que celle de l'irrationnel. Chercher une signification à tout prix derrière les signes mène à une construction artificielle et trompeuse du réel, qui risque de nuire à l'activité de la pensée plutôt que de la conduire au savoir, de lui permettre une certaine prise sur le monde.

## Conclusion

Ce chapitre, dont le but était de démontrer comment s'opère la construction des signes dans l'hypocône, nous a permis de mieux saisir le fonctionnement interne de *Cosmos* — notamment quant à son rapport à la Forme — à travers les diverses étapes de la sémiologie souterraine qu'il met en scène. Il a également mis en lumière les réflexions que pose le roman relativement au savoir et à son processus d'acquisition, ainsi qu'à son appartenance au domaine de l'imaginaire.

Les signes, tels qu'ils se déplacent dans *Cosmos*, se conforment à l'hypothèse fondamentale de Peirce, à savoir que la pensée, pour produire un acquis de connaissance, doit d'abord s'immerger dans l'imaginaire selon un processus précis, celui de l'hypoicône. Cette nécessité est marquée dans l'œuvre par l'impossibilité des signes de s'élever au niveau tertiaire et par leur retour obligé à l'état d'icône. L'iconisation pratiquée par le personnage signe son passage du côté de l'en-dessous du signe. Ainsi, de l'image à la métaphore, la pensée de Witold, en parallèle avec les signes du récit, construit une représentation mentale et imaginaire de son univers — mécanisme cognitif que la scène du *berg* a su illustrer efficacement.

Cependant, *Cosmos* s'engage dans une lutte agonistique contre la pensée sémiotique et l'institution du savoir en général : en même temps qu'il s'accorde avec Peirce sur certains points — notamment celui d'une connaissance résolument fragmentaire et faillible, dont l'avancée est possible seulement dans l'imaginaire —, le texte rompt cet accord par sa logique des signes poussée à bout : il nous donne à voir un savoir fragile, trompeur, stérilisant, artificiel. Ce qu'il importe de retenir, c'est que le roman rend compte de l'interdépendance du savoir et de l'imaginaire en même temps qu'il en creuse la faille.

Ainsi, il décèle le piège dans lequel risquent de nous entraîner la connaissance, l'abstraction et la théorie, dans la mesure où cette obsession du sens et de l'expliqué coupe l'individu de sa nature et de son essence humaines, sensuelles et sensibles, ainsi que de son pouvoir d'imagination et de création. Il pose, par le fait même, le problème de l'irréalité perçue comme une réalité propre.

Face à ce savoir piègeur, quasi indésirable, mais dont la recherche est inévitable, *Cosmos* n'offre pas d'emblée à son lecteur désarçonné et confondu une solution simple et facile, tranchante. Néanmoins, en façonnant un personnage qui choisit le lieu de ses fantasmes comme forme de la réalité, le roman propose une fuite dans l'imaginaire, dans la fiction, pour échapper à la stérilisation du savoir et à l'ennui du quotidien; cette voie, dont le transport est une condition préalable à tout acquis de savoir, se donne à voir comme la seule façon possible de repousser les frontières du sens. En ce sens, il nous apparaît que le processus de

l'hypocône correspond à celui du fantastique. C'est dans le but d'explorer ce lien que nous verrons, dans le chapitre suivant, comment *Cosmos* s'inscrit dans le genre fantastique.

## CHAPITRE IV

### L'HYPOICÔNE, LIEU DU FANTASTIQUE

*[...] une fois la façade du quotidien tombée en poussière, notre position dans le cosmos nous apparaît pour ce qu'elle est en réalité, à savoir quelque chose d'insondable, d'inconcevable, où il y a place, donc, pour toutes les éventualités.*  
Gombrowicz.

*Cosmos*, en entreprenant sa plongée au cœur d'un signe imaginaire, hypoicônique, nous livre une histoire imprégnée de fantastique, où l'étrange, l'inconnu et l'angoisse, rôdant sous les mots, sous l'intrigue, alimentent un sentiment de mystère qui se dévoile peu à peu à travers l'univers insolite de Witold. S'il est possible de classer *Cosmos* dans un genre, nous dirions qu'il appartient davantage au récit fantastique contemporain qu'au roman policier, genre auquel il est généralement associé.

Donc roman policier, certes, mais récit fantastique en creux. Cette hypothèse découle des considérations auxquelles nous a mené l'analyse du chapitre troisième : nous avançons que la plongée des signes dans l'hypoicône, en tant que lieu imaginaire de présentation de l'impensable, contribue à faire apparaître l'espace fantastique en même temps qu'elle en est tributaire. Étroitement liés par leurs effets de lecture, ces deux espaces, ainsi mis en parallèle, nous permettent de penser *Cosmos* comme une œuvre participant du fantastique, dans la mesure où, par glissements sémiotiques, il produit des effets et exploite des procédés propres au genre. Nous dirons plus : l'hypoicône, en tant que mouvement souterrain actualisant sur le théâtre de l'écriture la trace de l'irreprésentable, est le lieu de réalisation de l'expérience

fantastique, elle en est son énergie productive, jouant son rôle en arrière-plan, derrière les manifestations perceptibles, là où « ça se machine », dirait Witold.

L'essence du fantastique reste près de celle de *Cosmos* : insaisissable, elle fuit et s'échappe dès qu'on tente de la cerner. Elle est construite sur un paradoxe qui la rend inconfortable, fragile et instable, inaccessible à toute définition fixe. C'est à la lumière des motifs du fantastique qu'une partie de ce qui nous échappe tant dans *Cosmos* nous semblera peut-être plus claire. Non seulement ce roman fait-il appel à plusieurs des procédés du fantastique, mais il redéfinit et repense, d'une certaine manière, le principe même de ses effets. Avec *Cosmos*, et toute la série d'œuvres fantastiques contemporaines dans laquelle on peut désormais l'inscrire, ce n'est plus un objet extérieur indéfinissable qui fait peur et inquiète, mais bien l'homme lui-même, c'est-à-dire le sujet, qui figure le monstre, l'être surnaturel à l'intérieur duquel naît cette fissure diabolique du sentiment d'angoisse.

À partir de différents théoriciens, nous interprèterons le fantastique de *Cosmos* comme un effet *a priori* subordonné au monde du signe iconique. Sa nature problématique et déroutante étant source de plusieurs pensées et interprétations conflictuelles, l'œuvre tiendra lieu pour ainsi dire de laboratoire où se réalisera l'exploration du fantastique à la lumière de la sémiotique, et inversement — exploration qui saura mettre en relief les diverses symboliques et significations du récit.

## 4.1 Définition du fantastique

### 4.1.1 Champ sémantique

Le champ lexical du fantastique émaille *Cosmos* du début à la fin. Nous avons déjà décrit, au chapitre troisième, l'atmosphère d'irréalité produite par l'image hypoiconique : sentiment d'être « sur une autre planète », impression d'être « ailleurs », personnages à l'image d'« apparitions de rêve », etc. (voir art. 3.2.1) Cette irréalité, déjà fantastique, est renforcée par certaines descriptions qui viennent confirmer l'appartenance de l'univers de *Cosmos* à celui du récit fantastique.

Dès le départ, la découverte du moineau pendu apparaît comme une irruption insolite, bizarre et étrange, une « excentricité hurlante » (C, p. 15). Peu de temps après, Witold relève l' « étrange défaut » de la servante de la pension dans laquelle il atterrit :

[...] cette bouche était comme trop fendue d'un côté, et allongée ainsi imperceptiblement, d'un millimètre, sa lèvre supérieure débordait, fuyant en avant ou glissant presque à la façon d'un reptile, et ce glissement latéral, fugitif, avait une froideur repoussante de serpent, de batracien [...] (p. 17)

Le moineau et la servante : deux bizarreries qui se reflèteront, se réfléchiront, en droite ligne ou obliquement, jusqu'au vide, jusqu'à l'irréalité. Ainsi, le cosmos que se fabrique Witold, de signes vides en signes artificiellement signifiants, prend des proportions imaginaires : « [...] je plongeais la main dans un sac plein d'ordures, j'en retirais des choses au hasard, je regardais si cela se prêtait à la construction... de ma maisonnette... qui, la pauvre, prenait des formes bien fantastiques... » (C, p. 156)

De plus, l'univers diégétique est traversé d'allusions au fantastique. Les ténèbres deviennent « insondables » (C, p. 90), immobilisées dans un « calme étrange » (C, p. 129). Les corps éclatent en « fragments de visages et de bustes » (C, p. 189); on assiste au « grossissement des mains, des manches, des cous » (C, p. 189); la nature se dérègle de telle sorte qu'il est « possible d'imaginer une fantasmagorie avec des hippopotames » (C, p. 189). Lorsque Witold accède au « cadavre ultime », le paysage se transforme en un véritable lieu grouillant d'êtres mythiques et fictifs :

Je regardai alentour. Quel spectacle! Les montagnes se jetaient, aveugles, dans l'étendue céleste où naviguaient des centaures, des cygnes, des navires, des lions aux crinières brillantes, en bas une Schéhérazade de prés et de bosquets enveloppés d'une blancheur tremblante [...] (C, p.209)

De façon évidente, le décor de *Cosmos* ainsi que sa trame lexicale présentent un univers plongé dans l'anomalie, dans le surnaturel et l'imaginaire. Déjà, l'environnement est propice à la construction d'un récit propre à générer un effet d'étrangeté chez le lecteur.

#### 4.1.2 Rupture des cadres naturels : le surnaturel

Définir et décrire le fantastique dans la littérature est loin d'être une entreprise simple et facile. Tous les théoriciens ne s'entendent pas d'emblée sur la description du genre et empruntent différents angles théoriques afin de faire valoir leur définition, ce qui conduit à un mélange de contradictions, d'oppositions et de répétitions, de sorte qu'on ne sait jamais très bien en quoi consiste exactement le fantastique. Néanmoins, ces penseurs — évoquons Caillois, Debidour, Vax et Todorov — s'accordent pour définir le fantastique en opposition aux lois naturelles de la réalité, c'est-à-dire comme l'intrusion ou l'irruption de l'insolite, de l'inadmissible, dans le monde ordinaire du réel et du quotidien. Cette intrusion rompt les repères habituels du sujet avec son univers : « Chacun se forge une image du monde, chacun possède une connaissance plus ou moins obscure du possible et de l'impossible, du normal et du monstrueux. Qu'une fêlure apparaisse en ce monde, et le fantastique surgit. » (Vax, 1987, p. 169) Le fantastique consiste en l'intervention de l'inadmissible, de l'impensable au sein d'un monde dont les lois rigoureusement établies n'autorisent pas cette intervention, ce qui suscite le doute et l'incertitude quant à cet événement. Il est vertige et perte des limites, expérience des limites, moment de « passage, de crise et de malaise » (Vax, 1987, p. 243).

On définit également le fantastique en opposition à d'autres genres auxquels il s'apparente et avec lesquels il est souvent confondu, tels que la *fantasy*, le merveilleux, la féerie et autres contes où il est question de phénomènes surnaturels. Dans ce type de récit, le surnaturel paraît normal, il s'inscrit dans l'ordre naturel des choses de l'univers diégétique décrit, ne provoque pas de réaction de surprise chez les personnages dont il ne corrompt pas les cadres quotidiens. S'il produit une surprise, elle demeure dans le paradigme de l'émerveillement, de l'enchantement; le phénomène est vite réintégré dans la normalité et ne constitue pas une source d'étrangeté ni d'inquiétude chez le sujet qui en fait l'expérience.

Tout au contraire, le surnaturel du fantastique déstabilise, corrompt l'ordre naturel et dérange, inquiète et trouble :

[...] dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est

l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition. (Caillois, 1966, p. 9)

Toutefois, cette violation n'implique pas nécessairement l'apparition d'un événement surnaturel. Celui-ci reste le plus souvent une possibilité, sans qu'il soit déterminé avec certitude. Plus précisément, le surnaturel dans le fantastique se manifeste sous la forme d'un événement inexplicable qui, étranger à l'organisation normale de la nature, garde en lui la possibilité d'être naturel ou surnaturel. L'incapacité pour le sujet de se fixer sur l'une ou l'autre solution fait du fantastique, selon Todorov, ce moment de doute :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (Todorov, 1970, p. 29)

Cette hésitation est donc une condition nécessaire à l'apparition du fantastique. C'est dire, d'un autre côté, qu'un récit n'est jamais pleinement fantastique, puisque le dénouement donne généralement une réponse au doute porté sur l'événement et fait basculer le récit dans un autre genre.

Pour Todorov, l'ambiguïté découle de la superposition de l'imaginaire et du réel : le sujet ne sait plus s'il vit une illusion ou la réalité. Or, la réponse du récit au surnaturel déterminera non seulement le genre vers lequel se dirige l'œuvre, mais aussi l'organisation des cadres logiques que prend l'univers en jeu : « [...] ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. » (Todorov, 1970, p. 29) Ce qui importe n'est pas la réponse, mais la possibilité de choisir entre un monde normal et un monde étranger. Hésiter entre les deux, c'est accepter, en quelque sorte, la présence cachée d'un univers autre, inconnu, possible, et c'est donc refuser de laisser notre connaissance du réel se figer dans des croyances depuis longtemps enracinées.

#### 4.1.3 L'effet de lecture du fantastique : le plaisir de l'indétermination

Par ailleurs, les notions d'ambiguïté et d'hésitation impliquent la participation d'un lecteur par qui sera consommé l'effet d'étrangeté produit par l'intervention du phénomène d'apparence surnaturelle, car le « fantastique est une réaction de doute, une attitude interrogative face à un événement insolite que l'on cherche à expliquer ». (Monard/Rech, p. 9). Todorov note cette condition du fantastique sans toutefois aller plus avant dans la description du rôle fondamental de la lecture.

Pour sa part, Rachel Bouvet, dans *Étranges récits, étranges lectures*, travaille et approfondit cette idée selon laquelle le fantastique est d'abord et avant tout un effet de lecture impliquant un lecteur disposé à ressentir les effets affectifs prévus par les procédés du récit fantastique. Ici, elle distingue la lecture-en-progression de la lecture-en-compréhension, dont seule la première permet au lecteur de jouir de ces effets. La lecture-en-progression est la première lecture, celle où le lecteur, ignorant le dénouement, découvre l'œuvre, la parcourt pour le simple plaisir d'en éprouver le suspense, l'étrangeté, la perte de soi. Les indéterminations du récit, le manque d'informations, les lacunes sont vécus comme un plaisir du texte et comme une sensation de fantastique. Ensuite, après la révélation du dénouement vient la lecture-en-compréhension, qui vise à combler les indéterminations du récit, d'en combiner les informations, afin de le comprendre, de l'interpréter et d'en dégager une signification. Lors de cette lecture, l'effet fantastique n'est plus ressenti; il est analysé, compris, abstrait, mis de côté.

Par ailleurs, les indéterminations sont associées à une forme de plaisir soutenu par l'illogisme qu'entretient le récit fantastique. Ce plaisir du texte se lie à un refus du lecteur de connaître l'explication du mystère, le fin mot de l'histoire vers lequel, pourtant, il se précipite fébrilement. C'est dans cette impossibilité de combler les lacunes de signification présentes lors de la première lecture que réside tout le plaisir de l'indétermination :

Il est important d'insister sur ce refus de la résolution des indéterminations du récit car il est à la base du plaisir ressenti à la lecture du fantastique. Dire que les indéterminations du récit ne sont pas réduites au cours de la lecture revient à affirmer que la compréhension, au niveau strictement textuel, comporte des lacunes. Une sensation d'incompréhension — incompréhension partielle et non totale — se dégage lors de la lecture du fantastique, et on doit la considérer comme étant l'un des éléments à l'origine

du plaisir de lecture de ce genre de récits. Au jeu de construction de signification se mêle un autre jeu, basé quant à lui sur le plaisir de ne pas tout comprendre. (Bouvet, 1998, p. 72-73)

Or, l'incompréhension, si elle peut être éprouvée comme une volupté, génère toutefois un inconfort qui ne permet pas au lecteur de vivre cette volupté sans le besoin de rétablir un sens. C'est dire que les indéterminations du récit fantastique engagent le lecteur dans deux lignes d'actions contradictoires, l'une où il tend au plaisir « de ne pas tout comprendre » et l'autre où il cherche à saisir le mystère, à l'expliquer. Dans cette tension réside le mouvement central du fantastique, comme le souligne Louis Vax : « Car le fantastique qui tend à se constituer en monde cohérent s'évanouit dans cette cohérence même. Le fantastique est instant de passage. Il vit de cette contradiction qui semble devoir le détruire. » (Vax, 1987, p. 245)

#### **4.2 L'icône : signe sémiotique et fantastique**

Maintenant que nous avons circonscrit globalement l'espace fantastique, il convient de nous interroger sur les rapports analogiques qu'entretiennent le fantastique et le signe sémiotique, puisque ces deux espaces sont portés à s'entrecroiser dans *Cosmos*. Nous avons défini ce roman comme le récit d'une pensée dont le mouvement sémiotique se déploie dans l'hypocône pour former une signification que le processus même de mise en abyme du fonctionnement de la conscience met en échec et pousse à la frontière du non-sens. Or, dans quelle mesure cette représentation de la pensée — dont la quête d'appropriation du réel se glisse dans les sentiers tortueux de l'irréel — est-elle liée à l'essence du fantastique et comment se manifeste-t-elle dans l'œuvre comme une base propre à faire émerger cette essence?

#### 4.2.1 La sensation et l'indétermination

D'abord, *Cosmos* est plongé au cœur de l'icône, ce que nous avons amplement décrit aux chapitres deux et trois (voir art. 2.2.1 et 3.1.3). Rappelons que l'icône, dans la sémiotique de Peirce, est le lieu d'une présence, d'une présentation, où les objets et les percepts sont sensation, virtualité et possibilité; ils ne connaissent pas d'expression dans le monde référentiel et demeurent à l'état de trace, de non-encore-formé. Ce lieu est le premier mouvement de saisissement par lequel la pensée construit un savoir propre à lui rendre intelligible un réel fuyant et démesuré. Plus précisément, dans le mouvement sémiotique, l'icône est ce moment de doute porté, sous la forme d'un retour à l'expérience sensible du réel, sur une croyance, sur la stabilité et la cohérence du réel en général. Elle n'a pas d'existence propre et s'affirme dans l'instant immédiat de son surgissement pour s'évanouir aussitôt. En ce sens, elle est un signe éphémère, instable, imprévisible, dont le déploiement engendre une déconstruction des savoirs établis et reconnus, et permet de repenser, de recréer dans le monde des possibles, une nouvelle configuration du réel.

Louis Vax, dans son essai sur l'essence du fantastique, nomme *expressivité* l'expérience éphémère du mystère et du fantastique. Selon lui, l'expressivité se réalise dans la sensation, elle se ressent et se vit, et n'existe pas en dehors du moment où elle surgit chez le sujet :

Une nuance fugitive de sentiment s'éprouve dans une aventure imaginaire, elle ne s'explique pas du dehors. Elle ressemble à la sensation [...]. L'expressivité est indicible parce qu'elle se donne tout entière, et l'expérience qui nous la livre est l'unique connaissance que nous en puissions avoir. [...] Ces sensations naissent de notre contact avec le monde réel et les mondes imaginaires. Leur surgissement les exprime, et, en les exprimant, les épuise. (Vax, 1987, p. 190)

Nous reconnaissons dans cette description la nature même de l'icône; ce que Vax appelle *expressivité* renvoie à ce que nous définissons comme la priméité : une sensation dont la seule existence est sa manifestation fugace et dont l'expression la fait apparaître et disparaître à la fois. Cette correspondance entre les deux descriptions nous permet d'avancer la proposition suivante : l'icône, à l'instar de l'expressivité, est le lieu d'émergence du sentiment fantastique. L'expressivité est opposée chez Vax à l'interprétation. Pour sa part, l'icône est ce qui ne connaît pas encore et ce qui est en attente de signification, lieu dont la potentialité est tendue vers quelque chose à naître. Le monde fantastique, tout comme le

monde iconique, ne peuvent qu'être vécus et éprouvés. Ils traduisent un moment d'incertitude, lié à l'absence d'explication et à l'indétermination, où le sujet ne connaît pas la signification, la cohésion ni la réalité des événements qu'il vit, personnage ou lecteur. Ils disparaissent dès lors qu'ils entrent dans une logique d'interprétation et d'analyse. C'est en ce sens que Rachel Bouvet affirme que le récit fantastique ne produit son effet que lors de la première lecture (lecture-en-progression) où les fonctions affectives du lecteur sont en éveil — susceptibles de créer angoisse, sentiment d'étrangeté, sensation de confusion —, alors que la deuxième lecture (lecture-en-compréhension) met déjà en place un processus herméneutique d'où l'effet fantastique est exclu.

Impression, sensation, moment d'un vécu singulier dont la répétition est impossible, l'essence du fantastique naît donc du mouvement d'une sémiotique dont les signes se déplacent du niveau de la priméité vers la construction d'une signification, la tertiété. Ceci dit, le fantastique est mû par cette même tension qui régit la sémiotique, entre l'inconfort du doute et le rétablissement de la cohérence dans une croyance, un ordre, et se définit dans cette même contradiction de l'icône qui s'évanouit dès qu'on s'en saisit.

#### **4.2.2 L'icône comme effet fantastique**

Ainsi, de par sa nature, l'icône se prête aisément à l'élaboration de l'effet fantastique, lequel est tributaire de certains procédés spécifiques, notamment définis par Rachel Bouvet. Parmi ceux-ci, nous en retenons trois qui informeront notre analyse : le suspense, l'ambiguïté et l'enchâssement des cadres de référence. Ces procédés naissent des indéterminations parcourant le récit fantastique, lesquelles s'inscrivent dans le caractère *dégénérescent* de l'icône (c'est-à-dire de l'indifférenciation de l'objet et du signe), qui offre à la fiction l'espace d'une expression de l'étrangeté, de l'inquiétant et de l'angoisse. Puisqu'elle est trace, signe dépouillé d'une forme référentielle, n'existant que pour soi, l'icône révèle une carence et s'inscrit comme une indétermination dans le processus de sémiotique conduisant à l'établissement d'une signification. Un bruit soudain dont on ne connaît pas l'origine; une ombre floue qui laisse imaginer tous les êtres possibles; un monde insolite dont on ne sait pas

s'il est réalité ou imaginaire, rêve, folie, etc., sont autant d'exemples de scènes fantastiques que de signes iconiques. Ainsi, la nature carencée de l'icône excite l'imaginaire du sujet (lecteur ou narrateur) et pousse celui-ci à figurer l'objet du manque, autrement dit à musser, à se laisser porter par l'indétermination — processus appelé iconisation (voir art. 2.2.1 et 3.1.3). L'icône est donc, d'une part, la source d'attente angoissée, de suspense (on attend avec inquiétude la manifestation de l'objet du signe : l'origine du bruit, le propriétaire de l'ombre, le statut réel ou fictif de tel événement, etc.); d'autre part, elle est ambiguïté puisque sa nature ne permet pas d'identifier son objet et par conséquent produit un effacement des cadres.

### 4.3 Les procédés de l'effet fantastique

L'effet fantastique est d'abord un effet de lecture. *Cosmos*, on le sait, est un roman qui résiste à la lecture, qui transporte son lecteur au seuil d'un monde chaotique et incompréhensible par un enchevêtrement de signes, d'objets, de significations et de mouvements logiques. Comme nous l'avons étudié au chapitre deuxième, la narration et les phrases sont construites de telle sorte que le lecteur se perd dans les méandres du parcours labyrinthique de la pensée de Witold. Le non-sens produit par une signification artificieuse et subjective choque souvent ce même lecteur, qu'il rebute. Le premier effet de la lecture-en-progression de *Cosmos* est donc celui d'un inconfort, d'un malaise, sentiment qui souvent provoque un désengagement du lecteur par rapport au livre. Cette singularité du roman s'inscrit au sein de plusieurs procédés mis en place dans le roman, liés à la lecture-en-progression, qui permettent de considérer la lecture de *Cosmos* comme un effet fantastique.

#### 4.3.1 Le suspense

Rachel Bouvet identifie le suspense comme un des premiers procédés justifiant l'effet fantastique, même s'il est souvent négligé dans son rôle. Le suspense augmente le rythme de lecture et permet une progression rapide du récit, caractéristique essentielle du fantastique. Il

se manifeste selon deux types d'indétermination présents dans le texte, le premier lié à une attente concernant le déroulement des événements futurs, le deuxième lié à une impossibilité de comprendre la situation donnée dans le présent :

Si l'effet de suspense est lié à une indétermination concernant la suite des événements, il peut parfois être tributaire de l'absence d'explication des événements représentés. Deux types d'indétermination seront donc distingués en ce qui concerne le suspense : l'un relatif à la progression de l'intrigue, l'autre à l'identification des situations. (Bouvet, 1998, p. 99)

Même s'il présente une difficulté de lecture, laquelle désamorce l'accélération du rythme de consommation du récit, *Cosmos* réalise un effet de suspense en créant des indéterminations qui poussent le lecteur à aller plus loin dans le récit.

D'une part, le roman place, d'une certaine façon, le lecteur dans une « attente angoissée » de la suite des événements. Il emploie en effet certains procédés qui mettent en suspens la signification, prolongent le désir du lecteur de voir les événements se dénouer et s'expliquer, jouent avec les prévisions possibles du déroulement du récit. Un de ces procédés consiste à terminer un chapitre sur un événement déterminant qui sera coupé par une ellipse. Par exemple, le chapitre quatre se clôt sur l'étranglement du chat, sans donner plus de détails sur les retombées de l'action :

Il pendit là, comme pendaient le moineau et le bout de bois, pour compléter la série. Que faire ensuite? [...] Fuchs était là, il ne dormait pas, il allait me poser des questions... Mais après avoir ouvert la porte sans bruit, je vis aussitôt qu'il dormait profondément. Je m'endormis aussi. (C, p. 91)

Le chapitre suivant s'ouvre sur le réveil du personnage, qui se remémore son geste. Ici, l'indétermination concerne le futur : comment cette action bouleversera-t-elle les événements en cours? Toutes les questions demeurent possibles, et les prévisions faites par le lecteur pour combler le manque d'information le poussent dans sa lecture, en attente d'être confirmées ou infirmées.

Le récit produit, d'autre part, une indétermination quant au présent, c'est-à-dire qu'il place son lecteur dans « l'impossibilité d'identifier la nature des événements représentés » (Bouvet, 1998, p. 100). On voit Witold évoluer au centre de signes qui n'ont pas d'objet, entre des événements et des apparitions sans importance, sans poids, sans valeur — une théière, un prêtre, une bouche, un moineau pendu, un bouchon, une fissure. On le voit

déchiffrer et décoder des indices, des coïncidences dont on se demande si elles sont intentionnelles ou accidentelles. Le texte ne fournissant pas de réponse, le lecteur ne parvient donc pas à dégager une signification des actions, à leur conférer une portée symbolique, un sens logique : il ne comprend pas ce qu'il se passe exactement.

#### 4.3.2 L'ambiguïté : définition

Subordonnées à des procédés plus spécifiques à l'effet fantastique (on retrouve déjà le suspense dans presque tous les romans, notamment les romans d'aventures et les romans policiers), ces mêmes indéterminations liées au présent du texte apparaissent dans le récit comme des artifices précis visant à éveiller la confusion du lecteur. Le procédé probablement le plus caractéristique est celui de l'ambiguïté, définissant un texte où il est question de « double sens, d'équivoque, de sens obscur, incertain, de *polysémie* » (Bouvet, 1998, p. 111). Plus précisément, on parle dans le fantastique d'*ambiguïté disjonctive*, qui correspond plutôt au sentiment d'ambivalence et d'hésitation du lecteur vis-à-vis d'une situation qui pourrait avoir plusieurs explications et sens possibles. En prenant comme exemple un récit de Mérimée, Rachel Bouvet ajoute que la participation du lecteur au jeu de l'ambiguïté est essentielle : « Pour qu'un effet fantastique soit créé, la lecture d'un récit tel que « La Vénus d'Ille » exige de son lecteur de jouer avec l'idée d'une possible animation de la statue » (Bouvet, 1998, p. 113). L'ambiguïté entre une explication rationnelle et superstitieuse des événements de la nouvelle confère tout le mystère et l'étrangeté à la statue, qui devient alors pour le lecteur un objet fantastique, animé d'une force nourrie par les possibilités, les hypothèses et le double sens.

#### 4.3.3 Cause des signes : entre hasard et déterminisme

Dans *Cosmos*, l'ambiguïté disjonctive s'exprime d'abord par le biais d'un jeu entre les possibles origines des signes, c'est-à-dire entre une cause accidentelle et une cause déterminée des phénomènes. Trompant son ennui, Witold cherche à comprendre l'origine

d'une série de phénomènes insolites dont il ne parvient pas à expliquer la cause. Deux possibilités s'offrent à lui : ou bien quelqu'un lui pose une énigme, ou bien les signes sont un accident, une coïncidence étonnante dont le seul auteur serait la force du hasard. Le texte propose les deux solutions, et laisse planer le doute quant à la cause déterminée ou accidentelle de ces coïncidences — la première revêtant quelque chose de rassurant (dans la mesure où elle suppose un sens à retracer derrière la quête de Witold et inscrit donc celle-ci dans le domaine de la rationalité, du sensé et du normal), et l'autre, d'inquiétant.

Au début du récit, Witold semble plutôt croire en une cause rationnelle, la plus logique. Ainsi, lorsque Fuchs et lui sortent dans le jardin afin de vérifier ce que pourrait indiquer la flèche précédemment découverte au plafond de la chambre, le narrateur formule clairement l'hypothèse d'un auteur derrière la plaisanterie :

[...] il n'était pas exclu que, derrière cette vitre, quelqu'un nous observât (Léon, Bouboule, Catherette?) et l'on pouvait alors penser que ce quelqu'un était celui qui s'était glissé dans notre chambre, sans aucun doute dans la matinée, et avait creusé cette ligne pour faire une flèche... (C, p. 46)

En fait, Witold choisit cette cause puisque l'idée d'un tel réseau de signes monté par le hasard lui semble inconcevable et inacceptable. Effectivement, pour donner un sens à son action et à son investigation, il *doit* croire en une cause déterminée, et préfère agir comme si l'énigme avait un auteur : « [...] occupé à de si laborieuses manœuvres, je devais, si je ne voulais renier mes actes, compter avec la possibilité que quelqu'un nous regardât, embusqué derrière ces vitres dont l'éclat fatiguait et aveuglait. » (C, p. 46) En postulant ceci, Witold confesse aussi la possibilité du non-sens de ses gestes et place donc le lecteur dans l'incertitude de l'orientation des événements, lequel préfère, s'il ne veut pas renier le récit, imiter le personnage et croire en sa logique.

Ainsi, la possibilité du hasard, jamais exclue des possibilités d'interprétation, reste présente, elle contamine chaque signe, et plus l'histoire avance, plus elle s'impose avec évidence. Witold la ressent tout en la niant, et vacille continuellement entre les deux hypothèses : canular inoffensif ou machination diabolique du hasard. D'un côté, les coïncidences se répètent et deviennent trop constantes pour être attribuées au hasard : un poulet pendu, un moineau pendu, une flèche qui mène à un bout de bois pendu à une ficelle, à côté duquel se trouve un timon pointant la chambre de Catherette, dont l'anomalie buccale

semble révéler un comportement malsain propre à s'adonner à de telles bizarreries. De l'autre côté, Witold convient de l'absurdité de ce complot :

Si c'était une pensée, il fallait qu'il y eût quelqu'un derrière, mais qui? Qui en aurait eu envie? Et si... et si c'était Fuchs qui m'avait joué un tour, que sais-je, par ennui...? Mais non! Fuchs? Faire tant d'efforts pour une plaisanterie aussi stupide? Non, cela ne tenait pas debout. (C, p.51)

Cette absurdité tient également dans l'inconsistance d'une telle coïncidence et pousse le personnage à admettre la possibilité du hasard : « Qui pouvait prévoir que nous découvririons cette flèche et lui accorderions un tel intérêt? Non, ce n'était qu'un hasard, cette concordance, légère du reste, entre le bout de bois pendu à un fil de laine et le moineau pendu à un fil de fer. » (C, p.50) Néanmoins, le hasard inquiète, effraie et voue toute action au vide. À la pensée de ce gouffre menaçant, dont il préfère nier l'éventualité, Witold force les signes vers un sens et poursuit sa quête de signification en inculquant Catherette, en poussant le mouvement de sémiose jusqu'à produire lui-même les signes. C'est donc au creux de ces deux interprétations possibles, hasard ou détermination des événements, que s'installe l'effet d'ambiguïté : le lecteur joue avec l'idée d'une possible machination du hasard et, dès lors, le récit perd son sens et devient le lieu d'une indétermination à la fois angoissante et jouissive (parce que non réalisée, ouverte sur le possible).

#### 4.3.4 Refus du hasard et causalité du désir

Todorov nomme *pan-déterminisme* ce refus de l'intrusion du hasard dans l'enchaînement des phénomènes. Le pan-déterminisme apparaît dans un récit fantastique lorsque le personnage n'arrive pas à discerner la cause d'un événement qu'il attribue, par défaut, à un motif surnaturel, au lieu d'admettre le hasard :

Disons que dans la vie quotidienne il y a une part d'événements qui s'expliquent par des causes connues de nous; et une autre, qui nous paraît due au hasard. Dans ce dernier cas, il n'y a pas, en fait, absence de causalité, mais intervention d'une causalité isolée, qui n'est pas liée directement aux autres séries causales régissant notre vie. Si cependant nous n'acceptons pas le hasard, nous postulons une causalité généralisée, une nécessaire relation de tous les faits entre eux, nous devons admettre l'intervention de forces ou d'êtres surnaturels (jusque-là ignorés de nous). [...] Nous pouvons parler ici d'un déterminisme généralisé, d'un *pan-déterminisme* : tout, jusqu'à la rencontre de diverses séries causales (ou « hasard »), doit avoir sa cause, au plein sens du mot, même si celle-ci ne peut être que d'ordre surnaturel. (Todorov, 1970, p. 116)

Tel qu'il est ici défini par Todorov, à savoir comme la poursuite d'une signification absolue du monde et le refus de la contingence de celui-ci, le pan-déterminisme est indubitablement présent dans *Cosmos*. Cependant, peut-on parler dans cette œuvre d'un recours au surnaturel face aux phénomènes étranges et inexplicables? Certes, Witold ne parvient pas à établir la causalité des phénomènes, et cherche une force responsable *derrière* les signes lui apparaissant. S'il l'attribue au début du récit à une personne de son entourage — Fuchs, Bouboule, Catherette ou Léon —, cette force devient, à mesure que le récit avance, imputable à quelque chose né de lui, provenant de sa subjectivité, de son intimité.

Ainsi, s'il lui faut attribuer l'origine des phénomènes à une cause déterminée, le roman suggère la pulsion du désir. C'est par le jeu de renvois de la bouche insolite de Catherette à la bouche pure de Léna, jeu qui s'installe dans les rêveries du héros, que s'inscrit cette forme de causalité, imaginaire et souterraine, de plus en plus révélée dans le roman. Le surnaturel s'incarne cette fois-ci non pas dans un être merveilleux ou dans une force mystérieuse, mais dans son désir, dans sa pulsion érotique pour Léna :

Je ne pouvais m'empêcher d'imaginer qu'elle se cachait derrière tout cela, dirigée vers moi, tendue dans un effort de pénétration pudique, clandestine... Je la voyais presque errer dans la maison, dessiner sur les plafonds, orienter le timon, pendre le bout de bois, dessiner des figures avec des objets en se glissant le long des murs, dans les coins... Léna... Léna... se frayant un passage jusqu'à moi... implorant peut-être mon aide! (C, p. 76)

Le désir de Witold s'exprime de plus en plus clairement; cette citation confirme l'idée d'une causalité imaginaire, subjective, engendrée par une tension intérieure du narrateur plus que par un autre personnage ou par une quelconque force surnaturelle. Léna est imaginée par Witold comme le spectre construisant ses chimères. Elle symbolise ici la passion érotique, dont la force attractive produit des signes destinés à envoûter celui qui porte le désir. Cette force intime prendra la place de toute causalité extérieure au personnage et deviendra le moteur même de son action.

#### 4.3.5 Rupture des limites : fusion du réel et de l'imaginaire

Dès lors, l'ambiguïté de l'effet fantastique se déplace et s'accroît. Le récit se déploie de telle sorte que le lecteur ne distingue plus ce qui appartient au monde imaginaire de Witold et ce qui appartient à la réalité de l'univers diégétique. L'ambiguïté produite par cette indétermination relative au sens du récit — laquelle superpose et confond l'espace subjectif à l'espace objectif — brouille les repères du lecteur qui ne sait plus s'il doit croire à la logique du narrateur ou s'il doit considérer ce jeu de signification comme l'histoire d'une hallucination inconsistante, un délire sans conséquence.

D'ailleurs, Todorov indique que le pan-déterminisme a cette conséquence d'abolir les frontières entre la matière et l'esprit, entre l'objet et le sujet : « [...] au niveau le plus abstrait, le pan-déterminisme signifie que la limite entre le physique et le mental, entre la matière et l'esprit, entre la chose et le mot cesse d'être étanche. (Todorov, 1970, p. 119) Plus loin, il ajoute que cette transparence, cette « rupture des limites » entre les deux espaces « était considérée, au XIX<sup>e</sup> siècle en particulier, comme la première caractéristique de la folie » (Todorov, 1970, p. 121). Ceci dit, on note dans *Cosmos* certains passages qui laissent voir une telle rupture, et qui, par conséquent laissent croire en une possible folie du narrateur, ou, à tout le moins, à un délire qui discréditerait toute l'action du roman.

Par exemple, Witold s'inquiète à l'idée d'être incapable de calculer la part de subjectivité qui détermine les coïncidences et les combinaisons. À cette subjectivité indéterminable s'ajoute la part du hasard, tout aussi fuyante et insaisissable; un hasard difficilement acceptable, mais toujours présent. Witold dispose ses couverts et ses mains sur la table de la même façon que ceux de Léna, espérant trouver dans cette symétrie une entente « irréaliste », « arrangée par lui seul » le reliant voluptueusement et intimement à elle — symétrie qui le plonge dans une « silencieuse extase ». En poussant l'audace jusqu'à appuyer délicatement sur sa cuiller, c'est dans un état de transport qu'il voit Léna faire le même geste :

Dans une durée qui résonne comme un gong, remplie jusqu'aux bords, cascade, tourbillon, nuages, voie lactée, poussière, sons, faits, ceci, cela, etc., etc. Un tel détail à la limite du hasard et du non-hasard, pouvait-on savoir? peut-être et peut-être pas, sa

main s'était déplacée, peut-être avec intention, ou avec une demi-intention, ou sans intention, *fifty-fifty*. (C, p. 118)

L'intrusion du hasard dans la rencontre des événements, illustrée par ce jeu de mains, détermine d'une certaine façon l'effacement des limites entre la matière et l'esprit, dans la mesure où il est impossible de connaître la nature exacte de la coïncidence, comme l'exprime le narrateur. Quelle part d'intentionnalité ou de hasard ici occupe la symétrie? Celle-ci est-elle le résultat de deux gestes délibérés — et alors, peut-on parler de coïncidence — ou est-elle accidentelle? Dans quelle mesure a-t-elle été provoquée par le narrateur et dans quelle mesure cet événement n'a de réalité que dans son imaginaire? À toutes ces incertitudes, s'ajoute une autre interrogation : « Peut-on savoir? » L'objet, ou le phénomène, se retrouve contaminé à la fois par la subjectivité<sup>1</sup> de Witold et par le hasard. D'autres passages évoquent autrement cette fusion objet-sujet, et semblent affirmer l'union des objets-signes à l'intérieur de la conscience ou du corps du sujet : « [...] et la tension du monde stellaire se fondit en moi avec celle de l'oiseau pendu. » (C, p. 27); « [...] et aussitôt le chat m'apparut, je ressentis le chat. » (C, p. 146); « Pourtant, tout cédait à la force avec laquelle cet immense pendu pénétrait en moi comme je pénétrais en lui. »; « Moi, j'étais la pendaison. » (C, p. 213)

Enfin, l'ambiguïté disjonctive apparaît de deux façons dans le roman. D'une part, elle s'exprime dans les différentes possibilités d'explications des phénomènes, dont la cause peut être à la fois attribuée à un auteur fabriquant l'énigme, au hasard, ou encore à l'imagination du narrateur poussé par des pulsions obscures. D'autre part, elle naît de la confusion entre sujet et objet, de l'interpénétration de l'imaginaire de Witold et de la nature environnante.

#### 4.3.6 Les cadres de référence : confusion des structures

Une autre forme d'ambiguïté, plutôt liée à la structure du récit, concerne les cadres de référence, qui permettent de comprendre une certaine vision du monde à partir d'un contexte référentiel précis. Si elles ne sont pas déterminées, les différentes versions du monde peuvent

---

<sup>1</sup> L'effacement de la limite entre la matière et l'esprit s'explique dans le texte par le processus d'iconisation auquel procède le personnage : il s'agit d'une façon d'illustrer la fusion de l'objet et du signe, et la fusion de la conscience avec les signes qu'elle dynamise.

mener à une contradiction, et donc à une incompréhension des événements présentés. En s'appuyant sur les observations de Goodman, Rachel Bouvet donne à titre d'exemple l'héliocentrisme et le géocentrisme, lesquels, s'ils ne sont pas spécifiés, donnent à voir deux assertions opposées s'excluant mutuellement : « The sun always moves » / « The sun never moves ». Lorsqu'on les replace dans leur cadre de référence respectif, ces assertions ne présentent plus en soi une contradiction, mais expriment deux modes différents de représentation du monde. Dans un texte littéraire, les cadres de référence impliquent à la fois un personnage (ou narrateur) et un lecteur, et sont donc « soit inscrits de façon explicite dans le texte, soit inférés par le lecteur » (Bouvet, 1998, p. 131). On parlera alors non plus de « versions du monde », mais de « version d'un événement », c'est-à-dire une façon de comprendre « comment telle version d'un événement est rendue possible à cause de la mise en place d'un cadre de référence donné » (Bouvet, 1998, p. 131). Ainsi, le récit fantastique exploite ces cadres, les enchâsse, les bouscule, de façon à ce qu'il ne soit plus possible pour le lecteur de situer les événements dans leurs cadres de référence, lesquels n'assument plus leur fonction, et créent par conséquent une confusion quant à la lecture du texte, qui devient inextricable.

Les cadres de référence présents dans *Cosmos* portent sur l'appartenance du roman à un genre particulier et sur le rôle que joue le personnage relativement à cette appartenance. Plus précisément, ils produisent une indétermination sur deux plans : ils agissent de telle sorte que le lecteur, d'une part, ne sait plus s'il a affaire à un récit policier ou à un autre type de récit et, d'autre part, ne sait plus si Witold poursuit des événements logiques ou s'il les invente et les construit au hasard. Le motif de l'énigme se donne à voir comme le point de départ à partir duquel se construisent deux schémas qui rendent possibles deux versions opposées des événements : ou bien l'énigme appartient à la structure du roman policier et trouvera sa solution finale, ou bien elle appartient à la structure fantastique et elle est le produit de l'imaginaire. Or, *Cosmos* entremêle ces schémas et trompe son lecteur quant à la nature réelle des événements et à leur appartenance à un cadre précis. Voyons plus en détail le fonctionnement de l'énigme et des schémas qu'elle engendre.

#### 4.3.7 L'écriture du fantastique et du policier

Nous avons abordé dans l'introduction la question de l'énigme comme motif central tant du genre policier que du genre fantastique : dans les deux cas, le récit prend forme autour d'un manque, d'un mystère d'apparence irrationnelle que le héros cherche à comprendre et à résoudre. Toutefois, rappelons-le, cette énigme fonctionne différemment selon le genre : alors qu'elle se dissipe dans le policier, elle s'amplifie dans le fantastique, distinction qui découle notamment de la construction de l'énigme dans son rapport au temps et à l'écriture.

L'énigme du roman policier s'inscrit dans une logique du passé : le détective doit retracer des événements passés, qui ont déjà eu lieu, pour reconstituer, au dénouement, la scène du crime telle qu'elle s'est produite. En ce sens, il est un récit dont l'écriture procède à *l'envers*, comme le remarque Narcejac :

Un roman policier, nous le savons, est semblable à un raisonnement dont on posséderait la conclusion sans avoir encore les prémisses. L'auteur « remonte » de la solution du problème vers les données. Il invente à rebours et, quand il tient enfin tous les éléments de la démonstration, il n'a plus qu'à « dramatiser », c'est-à-dire à remplacer les *x* et les *y* qui représentaient, dans son esprit, de pures entités abstraites, par des personnages. L'histoire, telle qu'elle existe dans la pensée de l'auteur, c'est l'histoire à *l'endroit*; et telle qu'elle va être présentée aux yeux du lecteur, c'est l'histoire à *l'envers*. (Narcejac, 1975, p. 57)

Laissant peu de place à la logique du musement, l'écriture du roman policier, schématique et logique, s'emploie à retracer une histoire déjà existante, révolue, dont il faut retrouver et replacer les fragments, dans le but de former un tout cohérent. Pour sa part, l'écriture du fantastique s'articule selon une logique du présent, propre au musement, à l'errance et aux égarements de la pensée, laquelle tente de se manifester dans son avant-forme par l'expression de l'instant qui naît. Elle traduit ce moment de crise, de malaise, figé dans une attente éternellement renouvelée. Elle se dessine à l'image des méandres du musement et exprime le sentiment d'être au seuil d'un gouffre, d'où il pourrait surgir l'impensable, c'est-à-dire au seuil du non-encore-advenu.

En d'autres termes, l'énigme des récits policier et fantastique entretient différemment la relation du temps du récit et du temps de la narration : dans le premier cas on note un décalage (la narration est postérieure aux faits relatés), alors que dans le deuxième, le rapport

est simultanément, les deux temps coïncident. Ainsi, dans le roman policier, l'énigme est déjà présente dans le temps, elle se situe en amont dans un passé accompli, qu'on cherche à atteindre en reculant dans le temps. Dans le fantastique, cette énigme n'est jamais entièrement actualisée, elle est en attente et se forme au fil du temps, de l'écriture.

#### 4.3.8 Le récit à l'envers et le récit à l'endroit

Jouant avec ces rapports au temps caractéristiques de l'énigme du policier et du fantastique, *Cosmos* opère son passage d'un genre à l'autre en produisant un leurre — leurre qui confond les deux structures tout en les rompant, en les annihilant. Plus précisément, le roman se conçoit à la fois comme un récit à l'envers fallacieux et un récit impossible de l'instant présent. D'abord, en tant que parodie de la forme policière, *Cosmos* déconstruit la structure indicielle en la vidant de sa logique, c'est-à-dire que la dynamique de renvoi du signe à l'objet se trouve désamorcée par l'absence de ce dernier. Et ce jeu de déconstruction commence d'abord par l'énigme qui, dès le part, se trouve renversée dans le temps du récit :

*Cosmos* démarre sur une énigme, ce qui ne suffit pas à en faire un récit policier. Son énigme n'est pas, à proprement parler, criminelle : un oiseau, un poulet, un bout de bois, un chat pendus ne pèsent pas lourd, quant au cadavre ultime, celui de Lucien, le récit ne nous dit pas qui l'a pendu, ni pourquoi. L'enquête se termine là où, dans un récit « traditionnel », elle commencerait. Elle reste inachevée, en plan. (Huglo, 2000, p. 197)

Déjà, la structure temporelle dite à l'envers, dont le récit prend l'apparence, se déroule en fait à l'endroit, tel que l'histoire aurait été imaginée par l'auteur, comme l'a décrit Narcejac. Si l'énigme véritable n'apparaît qu'à la fin, il n'y a donc aucune histoire à reconstituer, aucun passé à sonder. Le roman trompe son lecteur en se présentant comme un récit dont la narration semble postérieure à des faits passés, qui ne surviennent en réalité qu'au moment où ils sont racontés; les indices n'indiquent qu'une pure virtualité. Ainsi, tel qu'il a été mentionné au chapitre trois (voir art. 3.1.2), le niveau indiciel du texte fonctionne comme une duperie : le signe ne renvoie à aucun objet singulier du monde, il reste imaginaire, artificieusement fabriqué, et « est sans fin parce que sans trace extrinsèque, sans mémoire assignable dans le "leurre" de l'histoire, d'où la folie herméneutique qu'il entraîne » (Huglo, 2000, p. 209).

On comprend par là que l'obsession récurrente du narrateur à scruter les objets pour voir ce qui s'y cache *derrière* (« Le moineau et la grenouille, la grenouille et le moineau, n'y avait-il pas quelque chose derrière? Cela n'avait-il pas un sens? » (C, p. 79)) n'aboutit pas et se dissout dans la profusion insignifiante des signes, par un « jeu de tennis » stérile et non productif. En ce sens, le roman prend appui sur l'absence de Dieu et prend l'entière mesure de ce que cela peut signifier pour l'homme. Car, *derrière* ces objets, rien n'est à découvrir — ni un événement passé, ni un autre signe, ni une intentionnalité que l'on pourrait attribuer à Dieu —, rien n'est à reconstituer puisque aucune histoire ne s'est produite : « Ce qui se cache *derrière* est, non pas un passé supposément enfoui, mais une double présence dont la coïncidence s'effectue visiblement. » (Huglo, 2000, p. 209) Les signes inscrits dans le récit agissent comme des icônes masquées sous le rôle d'indices et, bloqués dans leur sémiotique, ne parviennent pas à signifier. Ils sont donc ramenés à leur état de réflexivité, ne renvoyant qu'à eux-mêmes, d'où le sentiment de non-sens qui émane du texte. Comme l'observe Marie-Pascale Huglo, ce leurre empêche la signification d'aboutir et confine le récit à l'incomplétude :

Le geste de Witold s'affirme bel et bien comme un « moyen sans fin » qui saisit la médiation indicielle dans l'immédiat de sa saisie. Ce faisant, il dégage son récit de la finalité et du sens. Aux indices qui renvoient à « autre chose », aux signes qui appellent une signification, correspond un geste dont la logique insensée s'accomplit sans au-delà. (Huglo, 2000, p. 207)

Ne se liant à aucun passé ni futur, les signes trahissent donc une histoire qui se crée en même temps qu'elle se raconte : « Les indices ne tendent pas vers une histoire à retracer : l'histoire se trace au hasard des indices, de leur fortuite coïncidence. » (Huglo, 2000, p. 209) Ici, contrairement au roman policier, le temps de la narration cherche à relater un événement passé qui s'accomplit paradoxalement dans le présent de cette même narration; le temps du récit rejoint le temps de la narration.

Dans ce rapport au temps, où l'énigme tend à éclater, à se disséminer, *Cosmos* rompt le cadre de référence du récit policier et s'engage dans un régime d'indéterminations propres à l'univers fantastique. Par conséquent, on voit bien comment le roman produit une ambiguïté relativement aux cadres de référence : le lecteur ne parvient plus à interpréter les événements selon qu'ils appartiennent au domaine d'une enquête normale, quoique un peu fantaisiste, ou qu'ils sont l'écho d'une chimère intérieure. Même s'il veut croire en une logique du récit à

*l'envers*, plusieurs indices lui laissent entendre le contraire, par exemple les allusions à la force du hasard dans l'enchaînement des événements. Les deux schémas restent possibles tout en se contredisant, puisqu'ils sont intercalés, enchevêtrés. Devant l'impossibilité de trancher le problème (du moins tant qu'il n'aura pas terminé sa lecture), le lecteur est confronté tout au long du récit au non-sens et à l'incompréhension des événements.

#### 4.3.9 L'auteur et le lecteur

Cette duplicité engendre une autre forme d'enchâssement des cadres de référence qui concerne l'action du personnage principal, lequel se fait à la fois auteur et lecteur de sa propre diégèse : son rôle par rapport à l'énigme reste ambigu, contradictoire et interprétable selon deux versions des événements.

Soulignons, encore une fois, le passage marquant de Witold de l'« autre côté » (voir sect. 3.1). Ce passage se donne à voir comme le moment charnière qui fournit au texte toute sa complexité, puisqu'il place, dans un même geste, le narrateur en position de celui qui crée l'énigme et de celui qui tente de la résoudre; de là l'ambiguïté logique du récit. Witold regarde les autres personnages terrifiés devant son crime, et les désigne comme des coupables potentiels — comme le ferait le lecteur d'un polar. Il incrimine d'abord Bouboule : « j'avais l'impression qu'elle *aurait pu* le faire » (C, p. 105); ensuite Léon : « Il *pouvait* l'avoir pendu. » (C, p. 106). Pourtant, il sait que le coupable, c'est lui-même — comme c'est le cas de l'auteur du polar. Cette situation ambivalente marque le passage au fantastique : l'enquête de l'oiseau pendu se charge de plusieurs sens contradictoires, puisque le récit prend désormais le point de vue du démiurge, de celui qui crée l'énigme, mais qui tente de la résoudre; de celui qui *voit*, tel l'auteur d'un roman policier, la scène de l'extérieur, mais qui y participe tel un personnage.

Ici, l'enchâssement des cadres de référence superpose deux actions contradictoires qui pourtant coexistent dans la diégèse. En effet, les rôles de l'auteur et du lecteur s'incarnent en un même personnage, Witold, qui évolue dans les signes du récit en les manipulant selon les deux points de vue à la fois. Afin de distinguer ces deux rôles de ceux du lecteur et de

l'auteur réels, nous emploierons ici les termes « intra-lecteur » et « intra-auteur » pour désigner les actions de lecture et d'écriture qui se produisent à l'intérieur de la diégèse, de l'espace figuratif. Un passage de *Cosmos* particulièrement éloquent nous permettra de donner un premier exemple de cette dialectique auteur-lecteur. Il s'agit de la scène de la guêpe, qui illustre et met en abîme ce double sens de l'action du personnage qui à la fois invente une cause aux phénomènes et rattache celle-ci à une action externe et intentionnelle. Witold voit les mains se mettre subitement à bouger, à s'agiter dans l'air, excitées par une guêpe. L'événement est simple en soi; mais pour Witold, il est investi d'une double cause :

[...] moi je pense « voyons, si les mains grouillaient, bouillonnaient, c'était à cause de la guêpe, ou c'était à cause de la main sur cette table? » Certes, sur le plan formel, il était hors de doute que ces mains avaient grouillé à cause de la guêpe... mais qui pouvait parier que la guêpe n'avait pas été un simple prétexte pour cette levée de mains en liaison avec celle de Léna... Un double sens... (C, p. 66)

Le personnage insinue que l'entrée de la guêpe peut être attribuée à une cause intentionnelle et déterminée, comme s'il était conscient d'être un personnage à l'intérieur d'un récit créé par un auteur : si la guêpe est un prétexte pour la levée de main, c'est qu'un auteur a choisi de l'insérer comme une cause pour la levée de mains. La main de Léna, associée à cette levée, devient alors un signe chargé d'un sens — intentionnellement produit par l'auteur — à conquérir. Et Witold, en ce sens, joue le rôle de l'intra-lecteur qui, traquant les signes, cherche en eux l'intention d'un possible intra-auteur. Par contre, dans ce monde conçu comme étant privé de Dieu, ou d'un intra-auteur, l'entrée d'une guêpe dans une pièce ne peut être imputable qu'à une cause accidentelle; le narrateur crée alors un lien imaginaire entre la levée de mains et la main de Léna, et joue le rôle de l'intra-auteur qui crée ce récit dans lequel il figure comme protagoniste.

Ainsi, d'un côté, nous avons Witold l'intra-auteur, qui façonne les indices, les agence, pour instaurer le récit cohérent de l'apparition du hasard et de la « formation de la réalité », (ou de la formation d'un récit), jubilant devant la correspondance parfaite, et accidentelle, entre les signes : « Je me réjouis aussitôt à la pensée du chat pendu — pendu comme le bout de bois — comme le moineau — je me réjouis de cette symétrie! » (C, p. 99) Nous imaginons bien, en suivant Witold, l'auteur du polar disposer logiquement des indices, des signes, des objets, chercher une symétrie, un ordre, inventer un sens que le lecteur devra reconstruire. Sous cet angle, le narrateur nous montre l'endroit du récit, la création de sa logique interne,

s'ingéniant à donner à chaque signe son lien, son sens, de la même façon qu'Edgar Allan Poe voit la création d'un roman : « Mon dessein est de *démontrer* qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au *hasard* ou à l'*intuition* et que l'ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution avec la précision et la *rigoureuse logique* d'un *problème mathématique*. » (Narcejac, 1975, p. 19) Paradoxalement, s'il construit une énigme dont les indices se veulent tissés harmonieusement et rigoureusement, Witold ne possède jamais, dès le départ, toutes les composantes de son « problème mathématique », se laissant guider au hasard de l'apparition des signes, ne les connaissant pas d'avance et n'en ayant pas la conclusion. Du même geste qu'il semble poursuivre l'idée du récit logique de Poe, il la contredit, montrant que la création littéraire n'est pas toujours un calcul, mais peut être aussi une errance, un musement qui ne possède pas sa solution finale.

De l'autre côté, nous avons Witold l'intra-lecteur, cherchant dans la nature ce même récit qui aurait été produit par un intra-auteur à l'image de Poe, se plaisant à imaginer que les signes trouvés *pourraient* avoir été produits par quelqu'un. Nous retrouvons le récit à l'envers, avec l'enquêteur à l'affût de la trace, observant le moindre indice, retenant chaque possibilité, au cas où un de ces signes serait celui choisi par l'intra-auteur dans l'agencement de l'énigme. Comme s'il se trouvait au cœur d'un roman policier, Witold ne laisse échapper aucun élément du paysage dans lequel il évolue. La difficulté de *Cosmos* résulte du même motif par lequel le roman policier subjugue son lecteur :

Dans un bon roman policier rien n'est perdu, il n'y a pas de phrase ni de mot qui ne soient pas significatifs. Et même s'ils ne le sont pas en fait, ils le sont potentiellement, ce qui revient à la même chose. Le monde du livre s'anime et foisonne de possibilités, de secrets et de contradictions. Comme toute chose vue ou dite, même la plus petite, la plus banale, peut influencer sur le dénouement de l'histoire, rien de doit être négligé. Tout devient essentiel; le centre du livre se déplace avec chaque événement qui le pousse en avant. Le centre en est donc partout et on ne peut dessiner la circonférence avant que le livre n'ait pris fin. (Auster, 1987, p. 14)

Cette description que donne Paul Auster du polar traduit efficacement le problème de Witold : tout est potentiellement significatif et « rien ne doit être négligé ». Pourtant, dans *Cosmos*, rien n'est déjà créé, rien ne se loge derrière les signes; il n'y a pas d'auteur-Dieu qui a placé le personnage dans un récit, mais c'est Witold lui-même qui crée son récit. Dans le polar, tout signifie parce que l'auteur a évacué tous les signes qui, depuis sa vision rétrospective, s'avèrent insignifiants, inutiles; Witold, au contraire, puisqu'il ne peut orienter

son récit vers une solution qui éclairerait tout, maintient en place tous les signes potentiellement signifiants sans les hiérarchiser, au cas où certains d'entre eux constitueraient le sens à trouver. Cette recherche d'un sens inhérent à son univers le mène à un problème de signification puisqu'il ne retrouvera pas derrière les signes une forme déterminée par un intra-auteur. Le narrateur ne se trouve pas dans un récit policier, mais agit comme si c'était le cas. *Cosmos* vacille donc entre ces deux angles auteur-lecteur, et entremêle deux visions du monde, l'une où le sens de l'univers est établi par Dieu, l'autre où il est établi entre les hommes.

Survient alors un problème de lecture pour le lecteur réel : on ne sait plus si l'histoire a un sens à retracer, ou si elle se trace au fil des événements, étant imaginée et inventée par Witold (ce que nous confirmera le dénouement du roman). C'est, entre autres, cette indétermination et cette incertitude qui font de *Cosmos*, non pas un roman policier dont il ne fait qu'imiter la forme, mais un récit fantastique à l'intérieur duquel les glissements d'un cadre de référence à l'autre créent un sentiment d'angoisse chez le lecteur qui n'arrive plus à dégager avec certitude les lignes du récit, à appréhender sa forme.

#### 4.3.10 Le paradoxe de l'écriture en regard du problème auteur-lecteur

Les structures du policier et du fantastique enchâssées dans le récit présentent un paradoxe quant à l'écriture du roman. En effet, nous avons vu que *Cosmos* s'inscrit à la fois dans les deux modes d'écriture : il prend l'apparence du récit à l'envers du policier, dont il déconstruit la logique en la renversant. L'énigme qu'on veut retracer est une énigme à construire. Or, de la même façon qu'il renverse la forme policière, *Cosmos* s'impose également en conflit avec la structure fantastique, dans la mesure où, tout en empruntant sa forme, il démasque l'impossibilité de traduire l'instant présent d'une histoire dans son avant-forme, au moment où elle se « trace au hasard des indices ». Gombrowicz exprime, dans son *Journal*, son désir de manifester dans l'art cet instant avant le prochain instant, ou plutôt le surgissement imprévisible du présent toujours en train de naître :

Depuis un certain temps [...], je me sens envahi par un genre de curiosité que je n'avais jamais éprouvé avec une intensité aussi concentrée : la fringale de savoir ce qui va se

passer dans un instant. Devant mon nez, un mur de ténèbres d'où émerge, révélation menaçante, un « tout de suite » des plus immédiats. [...] Ainsi, voilà un sentiment essentiel que l'art jusqu'ici n'a guère mis en œuvre de manière satisfaisante : l'homme en tant qu'instrument qui transforme l'Inconnu en Connu ne figure pas dans la galerie des grands héros de la culture. (*J1*, p. 39)

Comme nous l'avons mentionné au chapitre deux (voir sect. 2.2), *Cosmos* met en pratique plusieurs procédés afin de rendre possible l'expression de cet immédiat toujours à venir : l'écriture du musement plonge le narrateur au cœur de l'inconnu, du non-formé, de ce qui est en train de se construire avant son surgissement dans l'espace référentiel du réel. Dans le cadre de cette tentative, néanmoins, le roman se bute à l'impossible réalisation de sa propre démarche : en effet, il ne semble pas y avoir de possible conciliation entre la forme du chaos et l'expression de celui-ci, c'est-à-dire que l'écriture échoue là où il s'agit de rendre possible l'expérience du chaos et de l'instant, insaisissables. Même s'il tâche de raconter son histoire dans son avant-forme, le narrateur se voit forcé de raconter après coup, car l'histoire doit avoir déjà eu lieu pour être exprimée.

Ainsi, mettre en récit implique de donner une ligne directrice aux événements, de leur conférer une forme et un sens définis, de les choisir; c'est pourquoi le narrateur ne parvient pas parfaitement à dessiner l'horizontalité des événements. Cette tension paradoxale habite Witold — le personnage en tant qu'intra-auteur de son récit — tout au long de son discours :

Je ne peux pas raconter cela... cette histoire... parce que je raconte *après coup*. La flèche, par exemple. Cette flèche... Cette flèche, là, pendant le dîner, n'était pas du tout plus importante que la partie d'échecs de Léon, le journal ou le thé tout se trouvait à un même niveau [...]. Mais aujourd'hui, *après coup*, je sais que le plus important était cette flèche, donc dans mon récit je la mets au premier plan et, d'une masse de faits indifférenciés, je dégage la configuration du futur.

Comment ne pas raconter *après coup*? Ainsi il faudrait penser que rien ne sera jamais exprimé pour de bon, restitué dans son devenir anonyme, que personne ne pourra jamais rendre le bredouillement de l'instant qui naît; on se demande pourquoi, sortis du chaos, nous ne pouvons jamais être en contact avec lui : à peine avons-nous regardé que l'ordre naît sous notre regard... et la forme. (*C*, p. 41)

Par conséquent, l'œuvre fonctionne comme une mise en abîme de sa propre activité créatrice et de sa propre élaboration. En effet, elle interroge la valeur de ce récit dont l'écriture traduit le surgissement du présent et, partant de cela, elle affirme l'échec de toute entreprise littéraire similaire : « Il me sera difficile de raconter la suite de cette histoire. D'ailleurs je ne sais pas si c'est bien une histoire. On hésite à appeler « histoire » une telle... accumulation et dissolution... continue... d'éléments... » (*C*, p. 203)

La mise en abîme du processus d'écriture, qui nous montre Witold comme un auteur élaborant une énigme, métaphorise le problème de la mise en récit du présent. La narration doit nécessairement se situer *après coup*, car l'histoire ne peut se constituer en dehors d'une forme, d'un cadre propre à en « dégager la configuration du futur ». Sans ce cadre, aucune histoire n'est possible. L'écriture de *Cosmos* s'envisage donc dans cette double articulation d'une expression de l'instant présent réduite, ou ramenée, inévitablement, à n'être traduite que dans l'après coup.

#### 4.4 Le fantastique de *Cosmos* et la modernité

Les procédés que nous avons employés dans cette analyse, prenant plutôt leur appui sur une littérature fantastique traditionnelle, nous ont permis de dégager ce qui, en *Cosmos*, génère un effet fantastique propre à ce courant qui semble s'être figé dans un XIX<sup>e</sup> siècle révolu. Même si le roman à l'étude appartient à un tout autre registre littéraire, ce dialogue entre la théorie du fantastique et *Cosmos* ne nous apparaît pas d'emblée comme contradictoire, puisque le récit reprend avant tout, dans sa structure, des formes traditionnelles comme le roman policier ou encore le conte (voir l'incipit de *Cosmos* : « Je vous raconterai une autre aventure plus étonnante... », C, p. 13). Ainsi, nous avons pu observer que le roman reprend effectivement des procédés appartenant au genre fantastique et qu'il réussit à produire sur le plan de la lecture-en-progression un effet d'étrangeté qui porte le lecteur dans le plaisir de ne pas tout comprendre. Cependant, comme il le fait aussi avec le récit d'enquêtes, *Cosmos*, en tant que roman de la modernité, brise les formes génériques tout en les exploitant, et déplace donc les procédés que nous avons décrits dans un cadre nouveau. Par conséquent, ceux-ci apparaissent dans le texte sous d'autres formes plus inédites, et sont employés de sorte à créer un effet fantastique différent, décalé. Ce n'est pas pour rien que notre analyse s'est heurtée à plusieurs obstacles : le surnaturel n'intervient pas, même comme une possibilité; les cadres de références ne portent pas sur l'interprétation d'un événement en particulier, mais entremêlent plusieurs schémas génériques et brouillent les attentes du lecteur, qui ne parvient plus à anticiper le récit. Aussi, les événements ne rompent pas les lois du réel : les signes s'organisent selon une logique interne qui n'exclut pas le réel, mais qui

l'éclipse. C'est donc dire que *Cosmos* déplace l'effet fantastique et ses motifs, qu'il revisite et repense. Nous tâcherons de voir, dans cette partie du chapitre, comment le roman nous permet d'envisager le fantastique moderne et comment celui-ci s'incarne dans les thèmes de l'œuvre.

#### 4.4.1 Caractéristiques du fantastique moderne : l'homme normal

Dans la conclusion de son essai *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov s'interroge sur le devenir de la littérature fantastique au XX<sup>e</sup> siècle. *La Métamorphose* de Kafka tient lieu d'œuvre comparative puisqu'elle bouleverse entièrement les codes du fantastique. Un homme se réveille un matin transformé en vermine. Tout se passe comme si le phénomène était normal et possible : le personnage montre quelques hésitations au départ, puis accepte sa condition « inhabituelle mais, somme toute, possible » (Todorov, 1970, p. 177).

Todorov observe là plusieurs caractéristiques contraires au fantastique. D'abord, l'absence de surprise chez le personnage et l'absence d'hésitation de la part de sa famille sont liées à ce que le surnaturel est donné comme un phénomène naturel :

Le récit fantastique partait d'une situation parfaitement naturelle pour aboutir au surnaturel, *La Métamorphose* part de l'événement surnaturel pour lui donner, en cours de récit, un air de plus en plus naturel; et la fin de l'histoire est la plus éloignée qui soit du surnaturel. [...] Ici, c'est un mouvement contraire qui se trouve décrit : celui de l'*adaptation*, qui suit l'événement inexplicable [...] (Todorov, 1970, p. 179)

Cet événement surnaturel semble devoir apparaître dans un monde merveilleux; tout au contraire, l'univers de *La Métamorphose* ne postule d'autre réalité que celle qu'elle imite, c'est-à-dire la nôtre, et exclut donc le cadre merveilleux. Ainsi, s'il ne provoque pas l'étonnement des personnages, le surnaturel « ne cesse pas de nous paraître inadmissible » (Todorov, 1970, p. 180). L'irrationnel comme principe même du réel triomphe d'une structure où la perte des cadres logiques du monde naturel rendait admissible le surgissement du surnaturel :

Nous retrouvons donc ici (inversé) le problème de la littérature fantastique — littérature qui postule l'existence du réel, du naturel, du normal, pour pouvoir ensuite le battre en brèche — mais Kafka est parvenu à le dépasser. Il traite l'irrationnel comme faisant

partie du jeu : son monde tout entier obéit à une logique onirique, pour ne pas dire cauchemardesque, qui n'a plus rien à voir avec le réel. Même si une hésitation persiste chez le lecteur, elle ne touche plus jamais le personnage. (Todorov, 1970, p. 181)

Par conséquent, l'identification du lecteur au personnage disparaît ou devient problématique, dans la mesure où le lecteur refuse d'adhérer à la pensée d'un héros fantastique. Pour développer ce point, Todorov s'appuie sur un texte de Sartre, qui propose une nouvelle définition du fantastique selon laquelle le seul objet fantastique, c'est l'homme, « l'homme-donné, l'homme-nature, l'homme-société » (Todorov, 1970, p. 182) : « Il en résulte que le lecteur, s'il s'identifie au personnage, s'exclut lui-même du réel. "Et notre raison qui devait redresser le monde à l'envers, emportée dans ce cauchemar, devient elle-même fantastique." » (Todorov, 1970, p. 182) Il apparaît donc que le fantastique moderne s'exprime dans cet insolite qui n'est plus surnaturel, mais qui est donné comme la règle du réel. C'est le sujet lui-même qui est à l'origine de l'inquiétant, de l'anormal.

#### 4.4.2 Perte de l'interhumain : le fantastique dans le sujet

Le renversement du surnaturel dans une logique de normalité et dans le sujet est exactement ce qui se produit dans *Cosmos* : l'inquiétant, manifesté à partir de la subjectivité du héros, prend la forme d'une structure onirique qui s'intègre au réel (voir art. 3.3.2). Si le fantastique survient, c'est d'abord par le processus de la perte de l'interhumain qui s'installe au cours du récit. Cette perte, déjà signalée par l'enfermement du sens dans l'hypocône (voir art. 3.3.1), établit l'appartenance du fantastique de *Cosmos* à la sphère intime et personnelle du héros.

Au départ, il y a bien un dialogue qui s'installe entre Witold et Fuchs. Le sens des combinaisons de pendaisons émerge de l'interaction entre les deux personnages, qui, se confortant l'un et l'autre dans le sérieux de leur enquête, confèrent une valeur d'importance aux signes, aux indices, aux liens. L'interhumain rend possible leur action, stimule la sémosis, renforcée par la pression que chacun exerce sur l'autre. Toutefois, parallèlement à cette quête se développent d'autres signes — les bouches, animées par le désir du narrateur pour Léna — dont le déploiement s'exécute en secret dans l'imaginaire de Witold. Dès lors,

quelque chose ne circule plus dans l'espace interhumain établi entre Witold et Fuchs : le privé, l'intime, demeure non partagé et s'inscrit comme un abcès dans le fonctionnement dialogique, abcès dont les symptômes contaminent les signes extérieurs, désormais maladifs et anormaux. Cette pathologie des signes rompt l'échange entre les deux personnages : Fuchs se désintéressera de l'enquête et, à partir de la scène de l'étranglement du chat, crime dont il n'est pas complice, s'effacera complètement en tant que double.

La sémosis ne se résorbe pas pour autant, comme nous l'avons vu : elle trouvera sa voie dans l'hypocône, où Léon assurera le rôle de Fuchs à titre de double (voir art. 3.2.3 et 3.2.4). Là où Fuchs échoue, Léon réussit : « Le lien profond, la communication secrète, s'établira avec Monsieur Léon qui, dans *Cosmos* est le véritable double du narrateur. » (Jelenski, 1966, p. 3) Ainsi, Léon devine le désir de son hôte pour sa fille, lui-même étant secrètement animé par le souvenir d'un adultère. La scène du *berg* métaphorise l'échange interhumain par lequel émergera un mot et un sens nouveaux, expression non seulement du désir de Witold, mais de tout cet érotisme refoulé, enfoui, sale, de cette volupté interdite, innommable, sublimée dans les « menus plaisirs » du quotidien. Ce *berg* — dont le sens n'est jamais explicité, mais circulant en souterrain dans l'espace dialogique — confère une vérité, une valeur, à son action et à ses pulsions. D'un interhumain stérile, superficiel et, pourrait-on dire, diurne avec Fuchs, le texte glisse vers un interhumain souterrain, nocturne, mais cette fois-ci créatif, avec Léon.

Cheminant ainsi dans l'hypocône, Witold se fabrique une logique irrationnelle qui gagnera tout son sens dans la métaphore finale, laquelle ne trouvera pas dans l'interhumain un lieu de partage. Nous l'avons dit : la métaphore doit être partagée par une communauté pour être effective. Or, ce sens acquis, prisonnier de la subjectivité du narrateur, a pour seule réalité cette logique de l'irréalité, onirique. Les lois du monde objectif sont ainsi éclipsées par cette nouvelle structure impossible, improbable qui agit comme une forme d'action cohérente, devenue normale dans l'imaginaire de Witold. C'est là que le roman donne à voir un motif du fantastique moderne : le principe de l'imaginaire est donné comme un principe de réalité. De la même façon que le lecteur de *La Métamorphose* s'étonne de la normalité d'un événement impossible, le lecteur de *Cosmos* refuse d'adhérer à la signification chimérique dans laquelle s'empêtre le personnage. Il ne comprend pas pourquoi celui-ci

persiste à agir selon ce sens qui, de toute évidence, est invraisemblable. Ici, ce qui effraie, étonne et inquiète, c'est donc cet homme, cet être normal, dont le comportement schizophrénique suit une logique imaginaire qui apparaît comme quelque chose de vrai, de tangible, alors qu'elle n'a aucun fondement dans la réalité, celle partagée entre les hommes. Et c'est dans le contenu et dans le lieu de cette représentation onirique, réalisée dans la métaphore, que s'inscrit le motif du fantastique moderne, en tant qu'il se manifeste dans l'homme normal. Ce motif se divise en deux figures dans *Cosmos* : celle de l'intime et celle du démoniaque.

#### 4.4.3 Le fantastique dans l'érotisme

D'abord, l'intime agit comme un monstre, un démon sous l'emprise duquel le personnage devient inquiétant. Ce désir qui sous-tend chaque action et chaque signe constitue une partie obscure de la nature humaine, qui à la fois attire et répugne l'individu.

Dans *Cosmos*, le désir intime du narrateur remplace le monstre surnaturel. Nous avons vu, en interprétant le thème de l'ambiguïté dans le roman, que l'hésitation portant sur le choix d'une cause naturelle ou surnaturelle des phénomènes est plus ou moins générée par la possibilité d'opter pour une cause surnaturelle. On se rend compte que cette dernière n'est aucunement évoquée dans le texte. Ce qui semble animer les signes d'une tension créatrice, c'est bien le désir de Witold pour Léna. Ce qui se cache derrière les combinaisons est non pas attribuable à un auteur extérieur, qui tenterait de piéger le narrateur, mais est imputable à une force intime, née de lui, qui le pousse à se détourner de ses propres pulsions en créant lui-même un sens artificiel, pour « ne pas penser à autre chose ». Ainsi, c'est comme si cet amour obsessionnel l'altérait, le forçait à agir malgré lui :

J'étais curieux d'une chose, une chose m'intéressait : cette association était-elle une fantaisie de ma part, ou bien existait-il réellement un lien, dont j'avais l'intuition, entre sa bouche et cette lèvre? Mais lequel? Lequel? Souverain caprice? Acte de pure fantaisie? [...] Cela m'était venu ainsi, mais ce n'était pas moi... (C, p. 182)

Le désir pour Léna devient, par conséquent, objet de fantastique. Il indique en Witold une faille qui l'affaiblit, l'empoisonne, le déchire. Cette faille découvre le véritable monstre du

récit, à savoir un autre homme qui habite le personnage : un homme corrompu, pervers, celui qu'on doit dissimuler. Cet Autre qu'il porte et qui le porte l'anime de cette tension contradictoire attrait-répulsion pour le « dégoût » qui forme, selon Vax, l'identité moderne du fantastique (Vax, 1987, p. 139) :

Comment, pourquoi me la serais-je rendue exprès dégoûtante, puisque sans elle ma vie perdait désormais sa musique, sa fraîcheur, son ardeur, et devenait pourrie, enlaidie, dénaturée, crevée — sans elle, qui se tenait ici, pleine d'attraits que je préférerais ne pas regarder. (C, p. 182)

Ce démon brise non pas les lois naturelles du réel, mais rompt l'ordre humain en opérant une corruption dans les symboles de vertu établis par l'ordre social.

On comprend par là que le désir de Witold transgresse l'interdit, viole les valeurs morales admises; car dans *Cosmos*, il s'agit bien de corrompre, de souiller et de salir à la fois la beauté et Dieu, Léna et le prêtre, avec la bouche de Catherette, avec le doigt dans la bouche, en bousculant le prêtre. La démarche sémiotique du roman s'inscrit alors comme un viol — viol des valeurs morales, de la cohésion sociale :

Que faire maintenant, grand Dieu, que faire? Maintenant que je l'avais déjà ainsi, en moi, corrompue, au point de pouvoir l'approcher, l'attraper, lui cracher dans la bouche — pourquoi l'avais-je ainsi corrompue? C'était pire que de violer une petite fille et c'était un viol dont j'étais l'objet, ce viol retombait « sur moi »; cette expression évoquait le prêtre, le péché était dans l'air, je devinais que je me trouvais en état de péché mortel [...] (C, p. 152)

Ainsi, le prêtre et Léna s'affirment dans le texte comme des signes de vertu introduits dans la sémiotique uniquement pour être brisés, violés et souillés par le démon de Witold : ils sont d'ailleurs clairement mis en lien, dans cette citation, par le viol. Le monstre n'est donc plus à l'extérieur de l'homme, mais à l'intérieur de sa nature même. L'érotisme bouscule les codes moraux, reste incommunicable et devient, dès lors, quelque chose de puissant qui inquiète, et par là, quelque chose de lié au fantastique.

#### 4.4.4 Le démoniaque gombrowiczéen comme élément fantastique

Le fantastique de *Cosmos* s'exprime également — et c'est ce qui en fait sa spécificité — par ce que nous avons défini au chapitre premier comme l'espace de l'entre-deux (voir art.

1.2.4). Cet entre-deux — qui, rappelons-le, désigne le lieu du réel non symbolisé, un moment de passage, d'angoisse, et un gouffre dont le vide est chargé d'une potentialité silencieusement menaçante — est lié à ce que Dominique Garand nomme le *démoniaque* chez Gombrowicz. Le démoniaque représente la tension agonistique sous sa dimension inquiétante, tentatrice et douloureuse. Garand exploite ce motif à partir du *Journal* et en infère une définition de la figure du diable qui rappelle celle de l'entre-deux :

Le diable, chez Gombrowicz, est l'équivalent du réel dans sa dimension non symbolisable, excentrique. [...] Dans son *Journal*, Gombrowicz nomme bien le diable, mais cette nomination vient seulement désigner un lieu trouble : chaos, néant actif, effacement de la loi qui régit les rapports humains et la différenciation ontique. (Garand, 2003, p. 113)

Le démoniaque se manifeste sous plusieurs formes, relevées par Garand dans *Portrait de l'agoniste*, à savoir la douleur, le piège, l'anomalie, l'inhumain et la contagion, dont seulement les trois dernières retiendront notre attention, agissant dans *Cosmos* comme le lieu du surgissement du fantastique.

Définissons d'abord ces trois motifs, qu'on ne peut prendre séparément puisqu'ils sont fondamentalement interreliés. Les signes du démoniaque sont avant tout l'indice d'un monde sans Dieu, sans cohésion intrinsèque; le sujet en fait l'expérience lorsqu'il prend conscience de la contingence du réel, du sens et de l'élément humain en général. La rencontre du sujet avec le diable convoque ce qui, en l'humain, dépasse et oppose l'humain, c'est-à-dire ce qui le ramène à sa position dans le cosmos. Plus précisément, le diable découvre la faille ontologique du sujet, lequel se heurte à sa finitude, mesurant l'insuffisance de son savoir face à l'incommensurabilité du réel. Proprement issu de l'immaturité, il confronte l'être à sa propre inhumanité. L'inhumain désigne une réalité non-encore-advenue, suspendue dans le vide, en attente de se manifester, il est ce « cri muet » non entendu, ce « peut-être » qui pourrait venir rompre le connu. En ce sens, l'inhumain est la marque de ce qui menace l'intégrité ontologique de l'humain; il s'agit d'une force hostile non seulement à l'individu, mais au genre humain. Il est aussi ce qui n'a pas encore de forme, ce qui appelle un réel possible, caché derrière le monde familier. Il renvoie dès lors à l'action du hasard, dont la force imprévisible est à la base de l'apparition du réel : « Mais l'inhumain est aussi le hasard, ou encore le "n'importe quoi" qui peut se glisser entre la réalité et le sujet comme une étrangeté irrécupérable [...] » (Garand, 2003, p. 117)

L'anomalie, quant à elle, agit comme la rupture de ce quotidien commun et signale un désir d'altération du réel, un désir de ce surgissement de l'Autre : « Alors que l'inhumain est ce qui n'a pas de forme, l'anomalie est ce qui rompt la forme. Elle est liée au désir : elle interpelle en fait le secret désir d' "autre chose", de l'inconnu. Elle peut être démoniaque en tant que facteur de *transgression*. » (Garand, 2003, p. 117) Pour être réalisable, cette subversion du normal intervient nécessairement par l'entremise de la contagion, laquelle sous-tend une perte des références, une indifférenciation des cadres et des repères. Elle opère aussi en la mise en contact d'éléments hétérogènes qui en viennent à s'interpénétrer pour créer de nouvelles configurations ou une nouvelle dynamique narrative. Ainsi, la contagion annonce un univers dont le lien qui l'unifiait n'assume plus son rôle, ce qui suppose une ouverture pour ce possible, pour cet inhumain, dissimulé derrière la façade du même :

Le monde des valeurs devient poreux, perméable à ce qui est son interdit, la non-valeur, l'irresponsabilité. [...] La contagion est aussi quantité : c'est le multiple, l'engendrement infini des combinaisons. La loi tombée (elle qui crée les hiérarchies), on ne sait ce qui surgira des rencontres fortuites entre les éléments. (Garand, 2003, p. 118-119)

Enfin, ces trois motifs forment le paradigme du démoniaque, qui s'inscrit furtivement, mais de façon obsédante, dans le récit de *Cosmos* pour apparaître comme quelque chose d'inquiétant et d'étrange, de troublant et d'angoissant.

#### **4.4.5 Le démoniaque fantastique dans *Cosmos***

Nous avons avancé que le motif de l'hésitation entre une cause naturelle ou surnaturelle d'un phénomène est défini dans *Cosmos* par la causalité d'une pulsion érotique. Nous avons aussi décrit de quelle façon Witold refuse obstinément d'admettre la cause du hasard, puisqu'elle implique nécessairement la perte de cohérence de ses gestes et de ses liens. Ainsi, ce qui inquiète avant tout, c'est de penser et de reconnaître que le sens repose sur un réel contingent, accidentel, et que rien ne se cache derrière ces combinaisons, sauf l'énergie du hasard ou celle du désir. Le surnaturel apparaît alors sous un jour nouveau : il est le réel et l'homme en soi, au centre d'un univers soudainement dépourvu de Dieu et de symbolisation. Il est un réel qui se glisse vers le « n'importe quoi », qui aurait la possibilité d'être tout à fait « autre chose ». Les coïncidences fortuites entre les pendaisons et les bouches ne peuvent

donc plus être associées au travail d'un démiurge quelconque; elles sont ramenées à ce qu'elles sont réellement, c'est-à-dire à des rencontres purement accidentelles d'autant plus inquiétantes et surprenantes qu'elles ne sont dues qu'au hasard.

Or, c'est là que le surnaturel prend la forme, dans *Cosmos*, de ce que nous venons de définir comme le démoniaque gombrowiczéen. Il ne concerne plus un événement qui viendrait briser les lois du réel, mais il s'inscrit dans des événements qui font partie du réel même, un réel dont l'incommensurabilité — de laquelle le narrateur fait l'expérience en mesurant la quantité infinie de signes possibles, ceux perçus et ceux non encore perçus — donne accès à toutes les éventualités.

La contagion est liée dans le texte à un empoisonnement progressif du réel par la surabondance des signes, des possibilités, par une sorte de débordement de la nature, qui marque la limite de la conscience humaine : « Pour un seul signe déchiffré par hasard, combien pouvait-il y avoir de signes non remarqués, fondus dans l'ordre naturel des choses? [...] En tout cas, la réalité environnante était désormais comme contaminée par cette possibilité de significations multiples [...]» (C, p. 55-56) La contagion, exprimée à travers l'excès d'objets et de percepts, désigne également l'espace iconique de la sémiotique peircéenne — lieu trouble où la fusion du signe avec son objet laisse entrevoir un possible non exploré — et, empreinte de ces ténèbres, agit dans le texte à la façon d'un épaississement chaotique qui désarçonne le narrateur, l'empêche de saisir la nature comme un tout unifié, cohérent. Plus précisément, en tant que mise en contact d'éléments hétérogènes, la contagion est efficacement traduite par le procédé de l'accumulation (voir art. 2.2.3). Elle peut aussi être associée aux motifs de l'ambiguïté et de l'enchâssement des cadres de référence, dans la mesure où elle désoriente le lecteur, le perd dans une surdétermination issue d'un trop-plein de significations possibles.

Cette prolifération, vécue comme une maladie, comme quelque chose de pathologique et de « sale », transforme l'univers de Witold en un véritable chaos où l'indifférenciation des signes ne permet plus la dominance d'une seule signification, d'un principe et d'une règle, d'où l'enlisement de la sémiologie dans cet univers indiciel sursaturé qu'elle ne parvient plus à englober (voir art. 2.3.6) :

Je restais égaré, hésitant entre la droite et la gauche; tant et tant d'intrigues, de liaisons, d'insinuations, si j'avais voulu les énumérer toutes depuis le début : le bouchon, la soucoupe, le tremblement des mains, la cheminée, je me serais perdu, un brouillard d'objets et de faits mal dessinés, incohérents, toujours un détail ou un autre se rattachait à un second, s'y engrenait, mais aussitôt se développaient d'autres liaisons, d'autres orientations [...] (C, p. 155-156)

Dès lors, dans cette confusion généralisée, le réel revêt une dimension autre, virtuelle, potentielle, iconique, où pourrait surgir à tout moment l'impensable, cette réalité inconnue dont est chargé le vide de l'entre-deux. Jamais ce vide n'est nommé dans le texte, jamais il ne surgit; c'est dans son attente, dans sa possibilité, qu'il confère un aspect angoissant à l'univers de Witold. Ce dernier comprend peu à peu que sa réalité, contingente, peut prendre n'importe quel sens corollaire de n'importe quelle combinaison, et qu'une autre réalité, non advenue, pourrait tout aussi bien être possible que la sienne. C'est en ce sens que l'inhumain se fait sentir dans le texte : Witold est un personnage qui tend la main à cet entre-deux, dans lequel il se glisse et s'enlise, et qui est à l'écoute de ce « cri muet » tapi dans le gouffre insondable sur le seuil duquel il se tient.

Interpellé par le démoniaque, Witold est un personnage qui, en corrompant le réel de son imaginaire, en l'éperonnant, cherche à faire naître une réalité encore inexistante. Par conséquent, son monde est marqué du sceau de l'anomalie, et chaque phénomène lui apparaît comme une excentricité qui rompt — ou plutôt qui cherche à rompre — la banalité d'une réalité connue : l'oiseau, le bout de bois, les bouches, la théière sont tous des phénomènes normaux devenus insolites parce qu'ils sont perçus par une conscience en contact avec l'entre-deux, par une conscience qui tend à toucher l'inhumain, à faire surgir l'Autre dans sa relation avec un cosmos d'apparence immuable.

#### **4.4.6 Circonscription du fantastique gombrowiczéen dans le *Journal***

Ce rapport irrégulier du sujet avec un réel démonisé pourrait nous apparaître plus clairement à la lumière de certains passages du *Journal* où Gombrowicz décrit un fantastique du quotidien qui se manifeste dès lors que le sujet prend en compte la faillibilité de son savoir. D'abord, il y a le récit où, une nuit de tempête, l'orage cesse au même moment que le

narrateur fait un geste de la main; un deuxième geste identique le fait continuer. Ce qu'il y a de fantastique, c'est que rien n'assure que la main a ou non un lien avec la tempête, et le narrateur, inquiet, n'ose pas confirmer ce lien par un troisième geste, ce qui pourrait révéler une réalité inconnue, trop étrange et inexplicable pour être admissible. Ainsi, flottant dans ce « peut-être » d'une situation angoissante, il comprend que les limites de sa connaissance confèrent au réel une puissance troublante :

Car enfin! au terme de tant de siècles marqués par l'évolution, le progrès, la science — qu'il me faille avouer que ce n'est nullement par une peur blagueuse et moqueuse, mais par, réellement, une peur solide et sérieuse, que je n'ai pas osé tendre ma main dans le noir, parce que je me disais : après tout, « qui sait » si elle ne gouverne pas la tempête? Enfin, suis-je un homme lucide et moderne? (*Jl*, p. 386)

Un autre récit relate un événement du même type : le narrateur, lors d'une promenade ordinaire, sent soudainement le sentier — la terre, les cailloux — se mouvoir de lui-même, comme s'il était vivant et animé. Surnaturel, cet événement conduit le narrateur à penser qu'il fait l'expérience d'une réalité inconnue de son savoir, réflexion aussitôt niée par sa raison :

Une autre interprétation du cosmos n'est-elle pas possible, selon laquelle leur torpeur serait vie et ma vie mort? Non, fi de tout cela, c'est trop tiré par les cheveux, trop fantastique. Mais tout de même, écoute... si en plus du monde vivant et du monde inanimé il en existait un troisième — un troisième principe — dont nous n'aurions même pas rêvé jusqu'à présent, qui assurerait l'activité à l'objet, transformerait l'objet en sujet? Concevoir ces trois cailloux comme *actif*... Une inertie active serait-elle possible? Stop! Stop! Quelles bêtises!... (*Jll*, p. 13)

Ici, on voit efficacement comment le narrateur oscille entre l'irrationnel et la raison : il y a bien un événement étrange, un « peut-être » qui laisse croire en un possible, en une vérité autre, mais dont le narrateur n'ose pas se porter à l'écoute, puisque sa raison lui dicte cet incident comme étant irrecevable et inconcevable. Contrairement à *Cosmos*, ces récits du *Journal* introduisent un fait surnaturel dans le cours normal du quotidien. Néanmoins, ce qu'il faut comprendre, c'est que ces faits inusités provoquent chez le narrateur un doute qui lui fait pénétrer cet espace de l'entre-deux où il fait l'expérience du démoniaque, où il touche, de façon éphémère, cette possibilité d'un réel autre vécue comme fantastique.

Dans *Cosmos*, sans que survienne un incident surnaturel qui permettrait de mettre en branle l'action du doute, cette ouverture au « peut-être » est exactement l'élément d'angoisse qui rend troubles les rapports du personnage avec son univers : Witold, mettant de côté sa raison et son bon sens, est ce même narrateur du *Journal* qui *sent* la possibilité d'une

configuration inconnue et potentielle de la nature, ainsi démonisée. À l'affût de chaque indice, il cherche derrière les signes ce « peut-être », appelle le réel à se manifester, à manifester ce qu'il a d'inhumain. Enfin, le fantastique de *Cosmos* naît au même instant où Witold met le pied dans cet entre-deux, dans l'informe, et s'accroît au même rythme que la Forme cède la place au hasard, que le multiple s'engendre au détriment de l'Unité, et qu'à travers le réel commun s'immiscent le vide, le néant et l'inhumain. Si Witold réussit, de par son aventure dans l'informe, à être en contact avec cet inhumain, avec ce réel diabolique, il ne parvient jamais — notons-le — à dégager le contenu de ce vide, à faire jaillir cette réalité inédite, si ce n'est que dans l'espace hermétique de son imaginaire.

### **Conclusion**

Pour conclure ce dernier chapitre, nous pouvons affirmer que *Cosmos* participe du genre fantastique. Il exploite différents procédés propres à produire un effet fantastique : l'hésitation entre une cause naturelle ou surnaturelle d'un phénomène inexplicable; l'ambiguïté disjonctive; l'enchâssement des cadres de référence. Soulignons encore une fois que cet effet fantastique est indubitablement lié au monde hypoiconique, tel que défini par la sémiotique peircéenne, dans lequel est plongé le narrateur. Ce n'est que par le biais de cet univers de signes iconiques que l'expression du fantastique devient réalisable.

Cependant, si *Cosmos* utilise les procédés des récits traditionnels, c'est pour mieux les transgresser et les dépasser. En effet, nous avons pu constater qu'il tend à désobéir aux formes du récit fantastique comme il le fait avec celles du roman policier. C'est donc dire que *Cosmos* propose une nouvelle définition du surnaturel par la représentation du démoniaque comme effet fantastique.

Ce qu'il faut retenir, c'est que le démoniaque donne à voir un fantastique qui touche le sujet et le réel dans ce qu'ils ont de plus naturel; en ce sens, le surnaturel n'a jamais lieu, il n'est pas même une possibilité. C'est la nature elle-même, démonisée, non symbolisée, tendue vers un gouffre d'inconnu, qui introduit une étrangeté dans le quotidien — dont l'érosion laisse le sujet en proie au vertige face à une réalité nue, abyssale et insaisissable. Le

fantastique moderne, tel que nous le livre *Cosmos*, ne concerne plus un héros témoin d'un monde étrange qui se déploie à l'extérieur de lui. Il concerne d'abord, comme dans *La Métamorphose*, le sujet lui-même, l'homme normal, avec son désir et avec sa faille ontologique.

Le fantastique s'exprime également à travers une réalité en puissance, c'est-à-dire une réalité qui apparaît dans toutes ses possibilités, sans pour autant apparaître dans le texte comme étant modifiée — et c'est ce qui différencie *Cosmos* de *La Métamorphose*. Ainsi, le fantastique ne met plus en scène une nature dont les lois sont bouleversées et corrompues, mais représente un univers dont le fonctionnement normal, altéré par le rapport maladif et démoniaque du sujet à l'objet, *pourrait* être brisé, comme le propose Louis Vax : « Le fantastique, c'est moins un autre monde que notre terreur au seuil de ce monde. » (Vax, 1987, p. 243)

Enfin, *Cosmos* présente un fantastique rattaché et subordonné avant tout à une pensée spécifiquement gombrowiczéenne. Si le réel est marqué de l'étrange, si Witold exprime une angoisse frénétique, c'est que leur rapport est d'abord celui d'une expérience de l'immatunité. Witold est un personnage dont l'univers devient fantastique devant l'insuffisance et la faillibilité de son savoir, et qui se porte à l'écoute d'une vérité inédite. Ce qu'il nous dit, somme toute, c'est que l'homme, en acceptant son immaturité, en oubliant momentanément les bornes de sa raison, se laisse porter par ce lieu de beauté et de création où il a la possibilité, peut-être, d'accéder à une vérité autre du réel et de soi; que cette vérité potentielle, aussi fantastique soit-elle, *pourrait* avoir lieu, et que la raison d'aujourd'hui *pourrait* être bêtise un autre jour, comme l'exprime ce narrateur du *Journal*:

Ton intelligence et ton imagination te ramènent à la bêtise car rien n'est plus pour toi assez fantastique... et tu restes debout sur le sentier, séduit soudain par une sottise qui dans mille ans — dans mille ans, ô enfant des millénaires — peut devenir quelque chose qui ressemble à la vérité. (*JII*, p. 13)

## CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire consistait à dégager les différents mouvements grâce auxquels *Cosmos* questionne la faille de la connaissance présente au cœur de la relation du sujet avec le réel. En étudiant le fonctionnement du récit tant au plan narratif et diégétique qu'au plan poétique, nous avons pu vérifier notre hypothèse de départ selon laquelle le roman met en scène le processus sémiotique d'acquisition du savoir, processus dont la dimension imaginaire l'inscrit dans la veine du récit fantastique. Il résulte de cette démarche analytique que *Cosmos* exprime l'impossibilité d'une connaissance entière et objective du monde : c'est à l'intérieur de la représentation imaginaire d'un sujet intime que la signification est possible. Le savoir devient problématique dans la mesure où il ne permet plus au sujet d'appréhender le réel avec certitude, et où son insuffisance confère au cosmos une dimension fantastique. La signification s'envisage donc dans cette double articulation d'un savoir imaginaire et d'une réalité fantastique qui rend conflictuel et trouble le rapport du sujet au réel.

Nous avons réalisé ce travail à l'aide d'une méthode divisée en quatre axes principaux. Dans le premier chapitre, *Cosmos au regard de l'homme gombrowiczéen et de son exégèse*, nous avons survolé les thèmes dominants qui parcourent l'œuvre de Gombrowicz, à savoir l'impératif de la forme, l'interhumain et l'immaturation. Ces thèmes s'inscrivent dans *Cosmos* selon une dynamique agonistique qui rend fuyant l'objet de l'œuvre, dont l'interprétation doit s'effectuer à la façon d'un jeu et d'une lutte contre ses différentes formes. Aussi, à partir des textes de Lakis Proguidis, de Jean-Pierre Salgas et de Mark Alizart, nous avons pu établir que *Cosmos*, singulièrement animé d'antinomies, met en scène un personnage qui fait l'expérience d'un monde immature et informe, composé de signes dont le lien de synthèse est tombé. Le chapitre suivant, *Pour une représentation de la pensée*, a consisté en une mise en dialogue du roman avec la sémiotique peircéenne. Nous avons observé que le fonctionnement de la pensée, tel qu'imaginé par Peirce, agit comme le moteur narratif du récit. Il s'éprouve dans les différentes tensions entre la croyance et le doute qui permettent la progression diégétique, et il se manifeste par l'entremise de l'activité du musement, écriture qui rend

palpable l'espace informel de la pensée. Faisant suite à ce mouvement de sémiologie accompli dans un sens normé, le troisième chapitre, *La quête du savoir dans le domaine de l'irrationnel*, examine le mouvement qui s'effectue en sens inverse, dans l'en-dessous du signe. La descente dans l'hypocône, marquée par le passage du narrateur « de l'autre côté », construit une métaphore qui permet de traduire un érotisme refoulé irréprésentable, image d'une signification réalisable uniquement dans le fantastique. Enfin, dans le dernier chapitre, *L'hypocône, lieu du savoir fantastique*, nous avons exploré la dimension fantastique de *Cosmos* en relevant les différents procédés qui produisent dans l'œuvre des effets de lecture propres au genre. Nous avons pu constater que le roman redéfinit ces procédés en les inscrivant au cœur d'une pensée moderne.

La plus grande difficulté à laquelle nous avons été confrontée au cours de l'analyse est subordonnée à la caractéristique centrale de la posture esthétique gombrowiczéenne : l'agonistique. D'une part, l'œuvre est construite de telle sorte que chaque observation entre en contradiction avec une autre. Ainsi, si elle confirme la théorie de Peirce selon laquelle le savoir se construit d'abord dans l'imaginaire, elle s'oppose à cette idée en montrant que ce même savoir n'est pas fondé s'il s'érige à partir d'une forme fantastique et irréaliste du monde. D'autre part, le roman nous situe dans une lutte constante avec notre processus d'interprétation. Fonctionnant comme une mise en abîme de sa propre élaboration et de la démarche herméneutique, *Cosmos* nous dit que son écriture est une forme sans forme déterminée, accomplie *après coup* et qui vient rappeler, au lieu de le dénier, le chaos d'où il a émergé. Puisque l'acte interprétatif implique le même mouvement sémiotique que celui représenté dans le livre — perception de signes, fabrication de liens et de combinaisons, recherche de symétrie, de correspondances, et élaboration d'une signification essentiellement imaginaire — notre travail a suivi le même parcours que celui de Witold et a donc rencontré son problème : la validité du savoir. En ce sens, nous devons admettre que la signification dégagée lors de notre analyse demeure fragmentaire, incomplète, peut-être aussi forcée et artificielle. Car, en définitive, l'ultime question que nous pose *Cosmos*, dans ses grandes lignes et explicitement dans le texte, est « Peut-on savoir ? »

Que peut-on savoir s'il n'y a pas de connaissance objective et transcendante du monde à retracer *derrière* les phénomènes ? Que vaut un savoir fantastique « contaminé » par le

subjectif ? Nous voulons ici, à l'issue de notre réflexion, reprendre quelques observations afin de résumer comment *Cosmos* envisage, dans ses grandes lignes, ce rapport problématique.

Premièrement, le roman place le savoir en opposition avec l'imaginaire : il accuse le savoir de stériliser, voire de tuer la beauté, le charme et le mystère de la réalité, qui résident justement dans l'inexpliqué. La signification, lorsqu'elle cerne un phénomène, produit sa mort en expliquant l'énigme qui le rendait fascinant, attrayant. De cette façon, le réel revêt un aspect ennuyeux, désolant, une fois éclairci : « Tout s'expliquait. [...] Tout s'était expliqué, les énigmes de la nuit s'étaient échouées sur le sable des éclaircissements. » (C, p. 103) Le savoir réduit les phénomènes expliqués en objets « avachis comme s'ils avaient exhalé leur dernier souffle — et indifférents » (C, p. 103). Ainsi, l'accès à la tercéité chez Peirce stoppe la sémiotique, l'exercice de l'imaginaire; la croyance mène à sa mort l'objet expliqué, compris. L'activité sémiotique s'inscrit donc ce paradoxe : elle est, en tant que processus cognitif, générée par une indétermination qu'elle comble en la démystifiant, abolissant par là son propre mouvement. Elle fait appel à un imaginaire qu'elle épuise à la fois qu'elle le consomme. C'est dire que le savoir, même si la pensée tend toujours vers lui, reste décevant et non souhaitable, découvrant une réalité trop simple, dépourvue de charme, désertique. C'est le même paradoxe qui s'exprime dans le récit fantastique : le plaisir de « ne pas tout comprendre » est aussi lié à un désir de comprendre qui pousse le lecteur vers l'explication du mystère. Par conséquent, *Cosmos* nous montre que l'inexpliqué demeure préférable à l'expliqué, les signes devenant « impuissants » devant la logique. En tant que buts indésirables de la pensée, le savoir tout comme le dénouement d'un récit ne peuvent s'apprécier que dans le mouvement qu'ils animent et génèrent, et non dans leur finalité elle-même.

Deuxièmement, *Cosmos* indique la nécessaire relation du savoir avec l'imaginaire, dans la mesure où la faiblesse du premier fait appel à la puissance du deuxième. L'activité sémiotique de Witold l'a mené à considérer sa propre pensée comme un piège ou une activité trompeuse qui a elle-même mis en relief son impuissance face à l'incommensurabilité du réel : « [...] on prend un peu de sable dans le creux de la main et l'on se perd aussitôt sans espoir dans une masse inconcevable, insaisissable, indescriptible, inépuisable... » (C, p. 211) Le roman souligne l'impuissance du savoir devant la multiplicité des signes, devant l'infinité

des possibilités de la signification, et dénonce cette obsession d'une connaissance absolue, accusation portée par l'image de la lune : « Je souris au clair de lune, adouci par la pensée que l'esprit est impuissant devant la réalité qui déborde, qui détruit, qui enveloppe... Il n'existe pas de combinaisons impossibles... N'importe quelle combinaison est possible... » (C, p. 208) Cette lune impérative, symbole de la forme et du savoir, toujours altérés par une part d'inconnu — puisqu'elle brille d'un « éclat emprunté » — est l'image de ce vers quoi la conscience tend sans cesse, mais auquel elle ne parvient jamais, toujours traquée et déjouée par cet Autre, la réalité, qui la dépasse et qui s'esquive. C'est là que l'imaginaire vient remédier à l'impuissance du savoir. Le récit illustre cette nécessité par le recours obligé du personnage à des abductions, qui trahissent le caractère artificiel de l'activité sémiotique. Witold force la signification, la fabrique de toutes pièces, comme cette flèche qui devait mener au bout de bois pendu à un fil : « [Une flèche] si indistincte que nous avons dû, à vrai dire, la compléter, achever de la dessiner en imagination. » (C, p. 208)

Troisièmement, ce rapport du savoir à l'imaginaire où la signification est forcée et inventée conduit le roman à questionner la valeur du savoir. *Cosmos* dénonce et souligne la structure d'une connaissance élaborée au sein d'un processus cognitif qui repose sur des inférences flottantes, accidentelles et hasardeuses, un processus qui crée une production artificielle, dénaturée par le besoin de tout faire signifier à tout prix, comme le signale d'emblée le texte : « Et les constellations, invraisemblables, artificielles, inventées, obsessions d'un ciel lumineux ! » (C, p. 209) Le roman dénonce également la nature trompeuse de l'exercice du savoir : la recherche de métaphysique tout comme l'imaginaire éloignent l'individu de sa réalité concrète. Rappelons ici la scène du piège où Witold n'arrive plus à décider de passer entre les cailloux ou entre un caillou et un bout de terre. Ce piège — animé d'abord par la contradiction issue du besoin d'une signification objective inhérente à une réalité dont le sens se constitue foncièrement à l'intérieur d'une conscience subjective — s'inscrit dans la formation d'un espace irréel, produit par une pensée métaphysique, qui éloigne le sujet du concret, des intérêts humains et des préoccupations réelles, puisque le penseur se trouve isolé au sein d'un système fait d'abstractions et d'où le pratique est exclu. Witold, replié sur son microcosme métaphysique, perd en effet le contact avec le monde objectif et factuel, qui devient opaque, lointain et distant : absorbé dans ses signes et dans sa

contemplation, il ne perçoit plus les indices véritablement significatifs de son environnement immédiat. Ainsi, il ne soupçonne pas l'éventuel suicide de Lucien, qui est porté disparu après lui avoir demandé une lame de rasoir et une ficelle, trois signes pourtant éloquentes et lourds de sens. De plus, ainsi dérégées, les frontières qui discernent l'espace subjectif de l'objectif, paradoxalement étanches et effacées, indiquent un dysfonctionnement au cœur de la modernité; les rapports de l'individu avec le réel, brouillés, sont marqués d'une rupture nette, caractérisée par l'incommunicabilité et l'incompréhension, rupture qui laisse entrevoir une connaissance désormais non plus partagée, mais privée, irréelle, intransmissible.

Par ailleurs, il importe de revenir sur le rapport que *Cosmos* établit entre le savoir et l'érotisme. En mettant en scène le processus d'acquisition du savoir déployé à l'intérieur d'une représentation métaphorique d'une sensualité inédite, le roman donne à voir la connaissance comme une institution fragile mue avant tout par une recherche où se profilent « les menus plaisirs » et la puissance du désir. En ce sens, la figure du savoir est perçue comme un moyen trompeur de se détourner de la nature sensuelle et voluptueuse de l'humain — nature angoissante puisque remplie de pulsions contradictoires — pour aller chercher dans l'objectivation de la science une bouée stable, réconfortante, à laquelle s'accrocher afin de mieux nager au sein d'un univers trop vaste et fuyant. Ainsi, la science permet au sujet de nier, de cacher ce qui, en lui, demeure irréprésentable et innommable. Witold s'enfonce au cœur de cet irréprésentable et acquiert par là une forme de métaphysique érotique, au détriment d'une connaissance qui, de toute façon, est aussi illusoire, partielle, et peut-être même destructrice. C'est dire que le savoir reste déficient sans la présence de cet érotisme, comme le souligne Gombrowicz dans son *Journal* : « D'ailleurs la métaphysique appelle la chair. Je ne crois pas en une philosophie non érotique. Je ne fais pas confiance à la pensée quand elle se délivre du sexe... » (*JII*, p. 144)

C'est pourquoi *Cosmos* choisit le lieu du fantastique : c'est là que le sujet, dégagé de la censure, parvient à retrouver son intimité et à renouer avec sa nature essentiellement érotique. Dans le roman, plus Witold se rapproche de cette nature et plus il s'éloigne d'une connaissance du monde conçue entre les hommes. La perte de l'interhumain désigne alors un mode de signification uniquement réalisable dans le fantastique. Le problème de *Cosmos* se pose en ces termes : si le sens émerge d'entre les hommes, qu'arrive-il au moment où le

dialogue s'interrompt, se tait? Le privé, l'intime, non communicables parce que innommables, n'acquièrent leur expression qu'à l'intérieur de ce fantastique d'où l'interhumain, n'assurant pas l'émergence d'un sens interdit, est exclu. La sphère intime échappe donc au dialogue et doit trouver une autre forme de manifestation, qui s'élabore en exclusion du social, de la collectivité : « L'aventure fantastique, c'est, le plus souvent, une aventure solitaire. [...] La solitude fantastique n'est pas l'isolement objectif, celui de Robinson dans son île. C'est une négation de la communauté humaine. » (Vax, 1987, p. 207) C'est donc dire que le fantastique rend possible la représentation de ce que l'être ne peut partager dans l'interhumain : il est un lieu isolé, secret, où l'intime, enfin dégagé des contraintes et de la censure imposées par le social, peut se déployer en toute liberté, sans limites.

C'est d'ailleurs là une des fonctions principales du fantastique que de se soustraire à toute forme de censure : il « permet de franchir certaines limites inaccessibles tant qu'on n'a pas recours à lui » (Todorov, 1970, p. 166). Si le fantastique correspond à l'espace hypoiconique, il obéit aux mêmes lois, c'est-à-dire, précisément, à l'absence même de lois, de contraintes, de logique, d'adéquation avec le réel dans la construction d'une signification. Ce principe de l'imaginaire permet à l'inexprimable de s'affranchir de toute condition et d'atteindre la scène représentative de l'inédit, où l'intime peut désormais se déployer, libéré. Et le fantastique contourne non seulement la censure sociale, mais également la censure individuelle :

La pénalisation de certains actes par la société provoque une pénalisation qui s'exerce chez l'individu même [...]. Plus qu'un simple prétexte, le fantastique est un moyen de combat contre l'une et l'autre censure : les déchaînements sexuels seront mieux acceptés par toute espèce de censure si on les a inscrits au compte du diable. (Todorov. 1970, p. 167)

Witold, dans son geste métaphorique, évite le regard accusateur et réprobateur de sa propre conscience. La signification finale dégagée par le prêtre et le cadavre pendu, liés par la pénétration du doigt de Witold dans chacune des bouches, du crachat dans les bouches, du vomissement des bouches, se charge de cette « cochonnerie », de cette perversité secrète dont elle décharge alors le personnage. Le geste n'est pas en soi un tabou, mais est investi d'une pulsion foncièrement érotique et pornographique que Witold déverse dans les signes. Ce n'est pas pour rien que Jelenski considère *Cosmos* comme « un des livres les plus profondément

obscènes qu'on ait jamais écrits » (Jelenski, 1966, p. 3) : c'est que, par ce recours au fantastique, le roman emprunte une voie oblique aux valeurs communes et sociales, valeurs que le héros viole, et il exprime ce qu'il y a de plus innommable, de plus tabou, dans la nature de l'individu. L'érotisme et le fantastique sont, de façon évidente, intimement liés, dans la mesure où le premier trouve un mode d'expression dans le deuxième.

À la suite de ces constatations, il apparaît que l'hypoicône et le fantastique sont liés par une fonction commune : en tant que lieux de l'imaginaire, ils permettent l'élaboration, hors des cadres établis, de l'innommable. Nous voulons ici faire une brève synthèse afin d'insister sur la façon dont la sémiotique et le fantastique sont deux pensées qui s'imbriquent l'une dans l'autre. L'hypoicône, nous l'avons vu, figure un lieu autre, corollaire de l'iconisation, et agit comme la scène d'une présentation où jaillit une métaphore dont l'action et la charge poétiques bousculent les codes établis, déplacent en un mouvement oblique les idées et les conceptualisations d'une réalité figée, répétitive, condamnée à un éternel retour au même. Elle permet ainsi le surgissement de l'Autre, du nouveau, du non-actualisé. L'analyse de *Cosmos* en tant qu'immersion dans l'hypoicône nous a mené à la conclusion que l'exercice d'une recherche du savoir absolu révèle quelque chose de maladif et d'artificiel qui éloigne l'individu de sa nature proprement animée de tensions contradictoires et créatrices. À ce savoir trompeur, Witold choisit le monde fantastique, l'irréalité, c'est-à-dire la métaphore hypoiconique qu'il produit au terme de sa quête, monde qu'il tiendra comme le seul espace d'une réalité et d'une connaissance possibles de l'être humain. L'imaginaire triomphe du déterminisme scientifique. Or, choisir la métaphore comme forme de fuite du réel, c'est préférer l'espace fantastique à l'ennui du quotidien, au connu; c'est également conférer une valeur et une portée cognitives à cet espace, dans la mesure où l'hypoicône est avant tout, dans la sémiotique peircéenne, une faculté de la conscience à produire, par le détour de l'imaginaire, un savoir nouveau. L'aventure fantastique de Witold le retourne vers ce qu'il a de plus primaire, les sensations — ici, son désir inavouable pour Léna — et dévoile donc, en quelque sorte, un certain savoir, souterrain certes, à savoir l'expression de ce désir innommable, comme force de construction du réel.

En outre, afin de compléter cette étude, nous aurions pu explorer cette notion du savoir sous l'angle théorique de la phénoménologie. Dans *Cosmos*, c'est par le regard que l'univers

s'offre au sujet, et la construction du réel passe avant tout par la perception : en effet, chaque indice, chaque signe et chaque combinaison se forment à partir de la vision que le narrateur porte sur la réalité environnante. De ces objets perçus s'articule alors un sens propre à inscrire une cohérence à cette réalité chaotique, à conférer au narrateur une sorte de savoir qui lui permettrait de palper le monde. Or, le roman remet aussi en question cette adéquation métaphysique entre le voir et le savoir. Si le narrateur réussit à bâtir une signification à partir de sa perception, cette signification échoue et disparaît dans le chaos. Que peut-on alors dire de la réelle importance du voir dans le savoir? Le voir ne serait-il pas ici un instrument qui déjoue plutôt le savoir? Nous avons déjà lancé quelques pistes à ce sujet en affirmant que Witold doit retourner son regard vers l'intérieur, vers les ténèbres afin de réussir sa quête; il aurait été intéressant d'approfondir cette question.

Pour terminer, nous estimons indispensable de glisser quelques mots sur la question de la littérature en général, de son interprétation et de son rôle, question que laisse entrevoir *Cosmos*; car, nous l'avons dit, c'est aussi un livre qui parle de lui-même, de sa propre fonction. C'est par la dialectique auteur-lecteur que le roman met en abîme les processus d'écriture et de lecture de la fiction. À un premier niveau, cette dialectique oppose deux visions du monde : l'une où il existe un lien transcendant du cosmos donné par un Dieu; l'autre où ce Dieu n'existe pas et où le lien se constitue uniquement à l'intérieur de la conscience. Le personnage, en ce sens, ne sait plus s'il a affaire à un monde qu'il doit lire, ou à un monde qu'il doit inventer. À un deuxième niveau, elle oppose quatre fonctions inconciliables : celles, concernant l'acte d'écriture, de raconter un récit dans son avant-forme et de le raconter *après coup*, comme s'il avait une forme en lui-même; celles, concernant l'acte de lecture, de lire un roman sans en connaître la forme (lecture-en-progression) et de l'interpréter (lecture-en-compréhension). Witold, lui, accomplit les quatre à la fois, et le geste des critiques littéraires se reflète dans le sien : l'exégète cherche *derrière* les mots, *derrière* les signes du récit, une intention et une forme inhérentes qui n'existent peut-être pas, puisque, comme le soutient Gombrowicz, le récit se construit de lui-même et trouve sa propre forme au hasard des idées, des péripéties. De la même façon que Witold, il crée artificiellement une signification abstraite qui risque d'éloigner l'œuvre de sa beauté, de sa poésie, qui risque d'annihiler et de neutraliser son caractère insaisissable.

Aussi, précédant l'acte même de l'écriture, la plongée dans le monde fictionnel, ou dans l'hypocône, comme mode d'expression de l'innommable repense et renforce le rôle de la littérature, tant au sein de la culture que dans l'espace privé et personnel. La littérature, selon l'interprétation de *Cosmos*, n'agit plus seulement comme une mise en abîme du processus de sa propre création, mais aussi comme le lieu d'un exil, d'un transport, nécessaire à sa condition d'existence, et qui permet à la fois au sujet et à une communauté de faire l'expérience limite des signes, de l'absolu, de l'irreprésentable, du non-sens; bref, de ce qui en eux demeure non conquis, intouché et peut-être encore inaccessible. Cette expérience de la non-forme et du présent pur, en plus de déphaser les cadres référentiels qui gèrent une conscience, collective ou privée, commande un retour obligé au sensible, au rêve et au songe, faisant de ces derniers lieux une réalité perçue d'abord comme une expérience de soi.

Cette expérience n'est également réalisable que par la fiction, par la logique de l'imaginaire. *Cosmos* propose donc, conjointement à la rigidité du savoir et à la monotonie du quotidien, un univers où il y a place au fantastique. Un tel espace, qu'il nous présente comme une issue, ou une échappatoire, s'avère nécessaire à la survie du sujet planté au cœur d'une réalité froide, indifférente et insaisissable ; car, sur elle, ce monde imaginaire imprime un sens poétique, esthétique, viable, sans lequel aucune forme de compréhension ne saurait exister. Il nous invite à accepter l'irrationnel, le non-sens et la non-forme, et aussi à accepter la nature fondamentalement contradictoire de l'être, inévitablement déchiré entre une multitude de pulsions opposées, qui se complètent et se repoussent à la fois.

En ce sens, *Cosmos* confirme la légitimation de la littérature au sein de notre société moderne. À côté de la science, elle joue un rôle essentiel et indispensable : celui de relancer le doute, de désensabler la pensée, de nous rappeler qu'en dehors de la théorie, il y a l'individu, celui qui vit et qui ressent. Et, au sein d'un monde scientifique, ce n'est qu'au cœur de la fiction et de l'art qu'il sera encore possible de dire l'homme, l'homme concret, non conceptualisé, animé de ses tensions inconciliables, pour reprendre Gombrowicz : « Arrive un moment où la théorie devient ennemie de la personne. C'est l'homme qu'on désire, on le désire tel qu'il est, confus, menteur, incontrôlable... pourvu qu'on puisse avoir devant soi l'humanité, la toucher de nouveau. » (*JII*, p. 164)

## BIBLIOGRAPHIE

### *a. Corpus étudié*

Gombrowicz, Witold. 2002 [1965]. *Cosmos*. Trad. du polonais par Georges Sédir. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 220 p.

### **Autres ouvrages et articles de Gombrowicz**

Gombrowicz, Witold. 1996. *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*. Coll. « Folio essais », Paris : Gallimard, 330 p.

———. 1995. *Ferdydurke*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 405 p.

———. 1995. *Cours de philosophie en six heures un quart*. Coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque », Paris : Éditions Payot et Rivages, 147 p.

———. 1995. *Journal*. T. 1 et t. 2. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 676 p.

———. 1971. « J'étais structuraliste avant tout le monde ». In *Gombrowicz*, sous la dir. de Dominique De Roux, p. 228-232. Paris : éd. Cahiers de l'Herne.

### *b. Corpus théorique*

### **Le choix des études sur Gombrowicz et sur *Cosmos***

Alizart, Mark. 2001. *Analyse et synthèse*. <http://mul.club.fr/mul22-2.htm>, site web consulté le 23-05-06, 3 p.

Garand, Dominique. 2003. *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*. Montréal : éd. Liber, 214 p.

———. 2007. « De l'inconfort comme posture éthique du lecteur de Gombrowicz ». In *Gombrowicz, une gueule de classique ?*, sous la dir. de Malgorzata Smorag-Goldberg, p. 23-32. Paris : Institut d'études slaves.

———. 2007. « La charge du vide et l'éthique de l'entre-deux ». In *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, sous la dir. de Marek Tomaszewski, p. 51-63. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. p. 60.

Huglo, Marie-Pascale. 2000. « Indices avec préméditation : le recyclage du Polar dans *Cosmos* ». In *Passions du passé : Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, sous la dir. de Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser, p. 191-212. Montréal : L'Harmattan.

Jelenski, K.A. 1966. « Entre les détritits et les étoiles ». *Quinzaine littéraire*, no 4, p. 3-4.

Krysinski, Wladimir. 1989. « La forme interhumaine de Gombrowicz : dépassement des apories pirandelliennes ». Chap. in *Le paradigme inquiet : Pirandello et le champ de la modernité*, p. 327-351. Coll. « L'Univers des discours », Longueuil : Le Préambule.

Milosz, Czeslaw. 1971. « Qui est Gombrowicz? ». In *Gombrowicz*, sous la dir. de Dominique de Roux, p. 137-149. Paris : éd. Cahiers de l'Herne.

Proguidis, Lakis. 1994. « Sémiomania ». *L'Atelier du roman*, no 2, p. 49-60.

Salgas, Jean-Pierre. 2000. « Un roman sur la formation de la réalité ». Chap. in *Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, p. 201-216. Coll. « Les contemporains », Paris : Éditions du Seuil.

Wtodarczyk, Hélène. 2003. « Gombrowicz et les signes, ou la sémiotique comme méthode littéraire ». *Revue de littérature comparée*, vol. 3, no 307, (juillet-septembre), p. 293-302.

### **Études sur la sémiotique**

Fisette, Jean. 1996. *Pour une pragmatique de la signification*. Coll. « Documents », Montréal : XYZ éditeur, 299 p.

———. 1993. *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*. Coll. « Études et documents », Montréal : XYZ éditeur, 86 p.

———. 2003.  *Icône, hypoicône et métaphore. L'avancée dans l'hypoicône jusqu'à la limite du non-conceptualisable.*

[http://fisette.lmsite.net/publications/icone\\_hypoicone\\_et\\_metaphore.pdf](http://fisette.lmsite.net/publications/icone_hypoicone_et_metaphore.pdf), site web consulté le 05-01-08, 20 p.

Gervais, Bertrand. 2007. *Logique de l'imaginaire*. T. 1. Coll. « Erres essais », Montréal : éd. Le Quartanier, 243 p.

Peirce, Charles S. 1996. « La conscience ressemble à un lac sans fond ». In *Pour une pragmatique de la signification*, texte trad. par Jean Fisette, p. 277-280. Coll. « Documents », Montréal : XYZ éditeur.

———. 1993. « Comment rendre nos idées claires ». In *À la recherche d'une méthode*, trad. et éd. De Michel Balat et Janice Deledalle-Rhodes, sous la dir. de Gérard Deledalle, 155-165. Coll. « Études », Perpignan : P.U.P.

———. 1990. « Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu ». In *Lire Peirce aujourd'hui*, trad. par Gérard Deledalle, p. 172-192. Coll. « Le point philosophique », Bruxelles : De Boeck-Wesmael.

———. 1978. *Écrits sur le signe*. Textes rassemblés, trad. et commentés par Gérard Deledalle. Coll. « Ordre philosophique », Paris : Éditions du Seuil, 262 p.

### **Études sur le roman policier et le récit fantastique**

Boileau-Narcejac. 1975. *Le roman policier*. Coll. « Que sais-je? », Paris : P.U.F., 127 p.

———. 1964. *Le roman policier*. Coll. « Science de l'homme », Paris : Payot, 235 p.

Bouvet, Rachel. 1998. *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*. Coll. « L'Univers des discours », Montréal : Balzac-Le Griot éditeur, 306 p.

Caillois, Roger. 1974. « Le roman policier ». Chap. in *Approches de l'imaginaire*, p. 177-205. Paris : Gallimard.

———. 1966. « De la féerie à la science-fiction ». Introduction in *Anthologie du fantastique*, p. 7-24. Paris : Gallimard.

Debidour, Victor-Henry. 1946. « Les quatre routes de l'irréel ». Chap. in *Saveurs des lettres : problèmes littéraires*, p. 17-68. Paris : Plon.

Narcejac, Thomas. 1975. *Une machine à lire : le roman policier*. Coll. « Bibliothèque méditations », Paris : Denoël/Gonthier, 247 p.

Monard / Rech. 1974. *Le merveilleux et le fantastique*. Paris : C. Delagrave, 127 p.

Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Coll. « Points », Paris : Éditions du Seuil, 188 p.

Vax, Louis. 1987. *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*. Coll. « Quadrige », Paris : P.U.F., 313 p.

### **Autres références**

Auster, Paul. 1987. *Cité de verre*. Trad. de l'américain par Pierre Furlan. Paris : Actes Sud, 184 p.

Dupriez, Bernard. 1984. *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*. Paris : Éditions 10/18, 540 p.

Kundera, Milan. 1986. *L'art du roman*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, 197 p.

Schaeffer, Jean-Marie. 1992. *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> à nos jours*. Coll. « NRF essais », Paris : Gallimard, 444 p.