

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VIE OU MORT DE L'HOMME-SIGNE
DANS *LA PORNOGRAPHIE* DE WITOLD GOMBROWICZ
ET *LE NAUFRAGÉ* DE THOMAS BERNHARD

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ISRAËL DESROSIERS

FÉVRIER 2006

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 remercie chaleureusement mon directeur, M. Jean Fisette, pour sa grande patience, ses judicieux conseils, son indéfectible appui et surtout pour son enseignement qui est pour moi une source d'inspiration.

Je remercie mon père et ma mère, Yvan Desrosiers et Manon Landry, pour m'avoir apporté leur aide et avoir cru en moi.

Je remercie spécialement ma douce, Christine Côté, pour ses encouragements, son indulgence, sa patience et sa tendresse sans lesquels ce projet n'aurait jamais abouti.

Je remercie mon ami de toujours, Normand Villemure, pour m'avoir obligé à discuter et à articuler mon sujet en feignant un intérêt pour mon projet.

Je remercie mes correctrices, Karine Morneau et Johanne Viel, pour leur générosité et leur dévouement.

Je veux remercier également mon gérant et ami, Savino Depalma, pour ses encouragements à la manière bien italienne qui ne m'autorisaient aucun abandon.

Finalement, merci à tous ceux qui m'ont épaulé dans cette épreuve. Merci à vous tous!

TABLES DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
POUR UNE SÉMIOLOGIE DU RÉCIT DE SOI.....	5
1.1 Witold Gombrowicz	7
1.1.1 Gombrowicz l'insaisissable	7
1.1.2 Posture et position	8
1.1.3 L'exil et l'autofiction	10
1.1.4 Le Moi au centre de tout	12
1.1.5 Écrivain de l'interhumain	13
1.1.6 <i>La Pornographie</i>	15
1.1.7 Une rencontre fatale	16
1.1.8 Mettre en scène de l'autre	17
1.1.9 L'athéisme, l'interhumain et le regard	17
1.1.10 L'altérité	20
1.2 Thomas Bernhard : une critique de l'existence	21
1.2.1 L'exilé posthume	22
1.2.2 Le successeur de Kafka	24
1.2.3 La vie est un théâtre	26
1.2.4 L'écriture de la déconstruction	27
1.2.5 <i>Le naufragé</i>	29
1.2.6 La mise en scène d'une mort	29
1.2.7 L'individualisme	30
1.2.8 Le lieu géométrique optimal	31
1.2.9 Le perfectionnisme	33
1.2.10 La mort	35

CHAPITRE II	
ÉCRITURE DE L'ALTÉRITÉ	39
2.1 Semiosis et altérité	41
2.1.1 L'expérience de l'altérité	41
2.1.2 L'écriture de l'altérité : le récit comme sémiose	45
2.1.3 La conscience ressemble à un lac sans fond	48
2.1.4 Pour une définition de l'homme-signe	52
2.1.5 La conscience et le signe	56
2.2 Soi-même traversé par l'autre chez Gombrowicz	58
2.2.1 L'altérité dans le récit sémiotique	58
2.2.2 Le corps au centre de tout	59
2.2.3 Mise en scène de l'altérité par le corps	61
2.2.4 Faire corps	62
2.3 Dire « Je » pour soi-même chez le narrateur de Bernhard	66
2.3.1 Résister à l'altération	66
2.3.2 « Je » contre tout	70
2.3.3 Être de tête	72
2.3.4 L'orchestration de la déconstruction	73
CHAPITRE III	
L'ICÔNE, LIEU DE LA RELANCE OU DE L'ENTROPIE DU SIGNE	77
3.1 L'icône et l'existence	77
3.1.1 Quelques observations pertinentes	77
3.1.2 Pour une approche iconique des textes	78
3.1.3 Le texte littéraire et l'icône	81
3.1.4 Le texte littéraire comme lieu d'élaboration de la théorie	84
3.2 La représentation iconique chez Gombrowicz	87
3.2.1 Désacralisation des symboles	87
3.2.2 Le masque	87

3.2.3	L'entre-deux	89
3.2.4	D'un signe à l'autre	91
3.2.5	L'icône comme lieu de relance chez Gombrowicz	93
3.2.6	L'érotisme comme figure de la sémiosi <i>s ad infinitum</i>	96
3.3	L'entropie du signe ou la surcharge du même chez Bernhard	97
3.3.1	L'inertie des signes	99
3.3.2	Excès et la surcharge du signe	101
3.3.3	Une écriture de l'épuration	102
3.3.4	Une écriture de l'enfermement	107
3.3.5	Une écriture de la dissolution	109
	CONCLUSION	115
	APPENDICE A	121
	BIBLIOGRAPHIE	125

RÉSUMÉ

Ce mémoire se présente comme une réflexion qui vise à démontrer que le développement de la conscience, qui est analogue à l'avancement du signe peircien, nécessite la participation de l'altérité sous peine de conduire au dépérissement de l'identité. L'altérité amène à la conscience un *non-dit* qui, une fois rendu présent, entraîne l'altération et la disparition de l'identité ou, au contraire, l'amène à se développer indéfiniment. Tel est l'enjeu des personnages principaux des romans *La pornographie* de Witold Gombrowicz et *Le naufragé* de Thomas Bernhard, en l'occurrence le narrateur Witold Gombrowicz et le narrateur anonyme. L'ensemble de ma réflexion se déroule en trois temps.

Le premier chapitre, *Pour une sémiotique du récit de soi*, reconstitue les événements marquants qui ont fondé les enjeux des œuvres littéraires étudiées qui sont fondamentaux pour la présente recherche, à savoir, pour Gombrowicz, l'expérience de l'altérité apportée par l'exil, et pour Bernhard, l'isolement et la résistance à l'intérieur de la culture autrichienne. Les difficultés inhérentes à leurs expériences illustrent comment chez ces auteurs le sujet perçoit le monde et comment il essaie de se définir à l'intérieur de cette représentation.

Au second chapitre, *Écriture de l'altérité*, la théorie du signe de C.S. Peirce permet d'analyser *La pornographie* et *Le naufragé* afin de saisir les actions et les modalités reliées à l'acceptation et au rejet de l'altérité chez les deux narrateurs.

Le troisième chapitre, *L'icône, lieu de la relance ou de l'entropie du signe*, examine de façon comparative le développement diégétique des deux romans par la notion peircienne de l'icône face à l'acceptation ou le rejet de l'expérience de l'altérité qui modifie rétroactivement la perception et l'identité des narrateurs des deux romans. La notion de l'icône permet de comprendre pourquoi le récit de l'un s'inscrit comme une promesse d'ouverture alors que celui de l'autre traduit un échec et une fermeture de la conscience.

Au terme de la présente réflexion, il est permis d'affirmer que l'acceptation ou le rejet de l'altérité provoque d'importants changements chez les narrateurs, tant sur le plan de la perception et de la représentation du monde que de l'identité. Le personnage narrateur de Gombrowicz assume l'expérience de l'altérité y trouvant une opportunité de se confronter à la réalité et de reconstruire son identité; au contraire, celui de Bernhard s'engage dans une tentative de résistance pour protéger son individualité en s'acharnant à épurer sa perception du monde de tous changements possibles issus de l'altérité, combat à la fois ardu et fatal puisqu'il conduit inévitablement à la figure du suicide.

Altérité, icône, identité, sémiotique, signe.

INTRODUCTION

Les écrivains du XX^e siècle nous ont laissé un héritage plutôt lourd pour ce qui est de la représentation du sujet dans la littérature. Faisant plus que créer de simples histoires, ils se sont emparés métaphoriquement de l'homme pour le forcer à regarder ce qu'il ne voulait pas voir, c'est-à-dire sa véritable nature. Depuis cette séquestration « scripturale », l'homme subit jusqu'à ce jour et sans répit réel, son procès qui prend la forme d'une dislocation de son être. Sous l'action de l'écriture, l'homme nous apparaît nu comme un vers, voire translucide, montrant ainsi qu'il n'est pas un être distinct, pur, absolu, créé à l'image de ces dieux monothéistes qui font encore aujourd'hui frémir notre monde. L'homme n'est pas une créature éthérée ni homogène, mais bien souillée, hétéroclite et altérée. Il est le fruit de ce qui l'entoure, une création du mot et du regard de l'autre, donc un être socialement construit. Nier l'altérité qui l'habite, c'est nier l'humanité.

Par conséquent, on ne s'étonnera pas de constater que les romans du siècle dernier mettent en scène de façon marquante et sous de multiples points de vue le conflit entre l'individuel et l'autre ou le collectif, de même que son impact sur le sujet-personnage. Or, de tous ces romans, deux me semblent demeurer exemplaires à ce sujet : *La pornographie* de Witold Gombrowicz et *Le naufragé* de Thomas Bernhard, romans réputés pour avoir soulevé la controverse lors de leur publication et dont les sujets sont plus actuels que jamais.

Le roman *La pornographie* de Gombrowicz, et de loin le moins étudié, se distingue des autres par son style allègre, ainsi que par une auto-analyse récurrente qui anticipe la pensée du lecteur. À noter aussi que ce roman se singularise par son absence d'humour (Gombrowicz, 1995, *Journal tome II*, p.142). Il inclut par contre plusieurs éléments incontournables de l'esthétique gombrowiczienne, soit le thème de l'interhumain (souvent

désigné par la Forme), de même qu'une certaine ironie cruelle et lucide. *La pornographie* s'avère être une œuvre d'ouverture où il est question d'une représentation de la conception de l'interhumain chez Gombrowicz. Elle met en scène l'idée que l'homme ne peut grandir qu'en échangeant avec un autre l'homme. Échange qui dans le roman se fait entre la jeunesse et la maturité.

Le roman *Le naufragé* de Bernhard, qui pour sa part semble être dans l'ombre du roman précédent *Le neveu de Wittgenstein*, se démarque par son choix esthétique caractérisé par un long soliloque donné en un seul bloc et qui a lieu lors d'une halte dans une auberge. Par contre, plusieurs thèmes favoris de l'auteur y apparaissent comme l'individualisme, l'insupportable pression de la nature, la mort, le perfectionnisme, l'isolement mortel et la culture autrichienne. Par opposition à *La pornographie*, *Le naufragé* constituerait un roman de fermeture, où la question du nécessaire rapport dialectique avec l'autre serait démontrée par la négative. Dans le roman, le sujet-personnage qui se coupe de l'altérité n'a d'autre choix que de se suicider, car il est justement isolé par son repli sur soi.

Dans mon mémoire, je considère que l'écriture et le mot ouvrent des portes menant à des équivoques plus complexes et pourtant plus significatives pour le développement de la conscience. La narration est un lieu d'expérimentation et surtout de recherche où les idées sont poussées au-delà des lieux communs. Cela est vrai dans la mesure où « les textes sont les fragments, les questions et les réponses, d'un dialogue en cours » (Johansen, 2002, p.510). Ils sont par nature incomplets, en quête d'informations supplémentaires et complémentaires apportées par l'acte de lecture. Dans cette optique, l'acte de narration dans *La pornographie* de Gombrowicz et dans *Le naufragé* de Bernhard sera compris comme un *lieu autre* où l'esprit peut se libérer des règles de l'analyse logique et peut espérer accéder, par sa propre force d'imagination, à un nouveau savoir qui lui était auparavant inaccessible.

Toutefois, il me faut préciser que ces deux romans sont antithétiques, car ils ne suivent pas le même procédé : l'un suit un processus de reconstruction tandis que l'autre suit un processus de dépérissement. Dans la *Pornographie*, l'écriture naît du dialogue entre le héros narrateur et son alter ego, ou double fictif, nommé Frédéric. « Le sujet gombrowiczien

est un procès ininterrompu, il se crée en situation dans l'immanence du contact avec les autres » (Garand, 2003, p. 64). L'altérité dans ce texte est promesse de survie, de développement indéfini pour le signe. À l'inverse, dans le *Naufragé*, le récit prend forme à partir du monologue intérieur du narrateur sur le suicide mûrement réfléchi de son ami. « The protagonists characteristically stake everything on preserving their intellectual autonomy, but in their zeal they press their claims too far, to the outermost limits of isolation, madness, and suicide » (D.Dowden, 1991, p.6). La quasi-absence de rapports d'altérité illustre un excès de la représentation du signe qui, prisonnier d'un individualisme et d'un perfectionnisme formel, n'arrive plus à générer de nouveauté. Ceci est manifeste chez Bernhard par les caractères répétitifs du texte qui témoignent de l'enfermement des sujets.

Mon mémoire comporte trois parties distinctes et complémentaires. La première, titrée *Pour une sémiotique du récit de soi*, reconstitue les événements biographiques marquants chez les auteurs qui ont fondé les enjeux fondamentaux de leurs romans pour la présente recherche. Il s'agit ici d'observer à partir de ces éléments biographiques la position des auteurs devant l'expérience de l'altérité et comment celle-ci s'articule dans leurs œuvres. En effet, l'expérience de l'altérité chez Gombrowicz est directement transposée dans ses romans et c'est par elle que le sujet gombrowiczien espère apporter un sens à son existence. Pour Bernhard, c'est le rejet réciproque entre lui et la culture autrichienne qui donne le ton à ses romans. Bernhard ne s'oppose pas à l'altérité, mais critique par la négative l'idée d'un absolu en toute chose qui ne conduit qu'à un enfermement de la pensée.

Une fois ces observations faites, dans la deuxième partie, intitulée *Écriture de l'altérité*, la théorie du signe de C.S. Peirce permet d'analyser les deux romans afin de saisir les actions et les modalités reliées à l'acceptation ou au rejet de l'expérience de l'altérité chez les deux narrateurs. Afin d'évaluer celle-ci, il faut tenter de circonscrire ce qu'est l'expérience de l'altérité pour les deux romans et établir pourquoi elle est d'ordre sémiotique. Par la suite, l'une des définitions du signe chez Peirce constitue l'outil méthodologique privilégié pour aborder le sujet dans la mesure où, selon Peirce, l'homme serait le plus parfait des signes étant donné qu'il ne pense que par signes. Selon ce modèle, la conscience de l'homme est le résultat d'une *semiosis* et se développe à même les signes. La narration ne

ferait ici que marquer la progression de ce développement. Par conséquent, la théorie du signe de Peirce constitue un juste choix afin de mesurer l'impact de l'expérience de l'altérité chez les sujets-personnages. Ma lecture sémiotique tient compte des paramètres suivants : le rôle de l'ouïe et du regard, la réappropriation du corps, l'isolement de la pensée et la modification de la perception et de la représentation du monde chez les narrateurs.

La troisième et dernière partie, *L'icône, lieu de la relance ou de l'entropie du signe*, examine justement de façon comparative le développement diégétique des deux romans par la notion peircienne de l'icône face à l'acceptation ou au rejet de l'expérience de l'altérité qui modifie rétroactivement la perception et l'identité des deux narrateurs. La théorie de l'icône et son développement sous le régime de l'hypoicône, me permet de saisir toute l'importance du statut et de la fonction de l'altérité à travers ces réactions teintées par un désir de vouloir rendre l'existence signifiante, notamment face à un besoin de redéfinir l'homme concrètement, bref le ramener à sa nudité ontologique. Il ne s'agit aucunement ici de dresser un profil psychologique des personnages, mais bien de comprendre leurs attitudes et leurs quêtes existentielles respectives. Chez Gombrowicz, ceci est manifeste par le refus d'une conception métaphysique du monde au profit d'une conception qui le reconstruit par l'érotisme. Pour Bernhard, l'existence est absurde en raison de l'inéluctabilité de la mort; il incombe donc à ses personnages durant la vie, de protéger leur individualité du monde en s'enfermant à l'intérieur de leur pensée, attitude fatale qui conduit au suicide.

Puisse la lecture de ce mémoire faire ressortir une chose : que *La pornographie* et *Le naufragé* tentent de ramener l'homme à ce qu'il est, c'est-à-dire un être social fait de la chair de ce monde. Constat important dans la mesure où Gombrowicz et Bernhard portent en eux et dans leur écriture les cicatrices des horreurs du XX^e siècle, et que le siècle nouveau semble n'avoir rien appris.

CHAPITRE I

Pour une sémiotique du récit de soi

L'homme à travers l'homme. L'homme par rapport à l'homme.
L'homme créé par l'homme. L'homme augmenté par l'homme.
Est-ce de ma part illusion si je vois là une réalité aussi nouvelle, et secrète ?
Witold Gombrowicz. *Journal tome I 1953-1958*

Nous ne sommes pas des hommes, nous sommes des produits de l'art,
l'interprète au piano est un produit de l'art, une chose répugnante [...].
Thomas Bernhard. *Le Naufragé*

Le vingtième siècle a vu naître les premiers signes d'un individualisme qui aujourd'hui connaît une progression effrénée. Plus que jamais, l'individu semble croire qu'il est unique et autosuffisant. Ceci est notable justement dans certaines prises de position politiques qui sont au cœur des crises actuelles. L'hyperindividualisme de notre siècle semble rejeter le legs de ceux qui furent, comme si le présent n'existait que pour lui-même, c'est-à-dire sans origine et sans conséquence. Les romanciers de ce siècle avaient pressenti cette progression et ont tenté de nous faire prendre conscience du danger d'une telle idéologie. Ce qu'ils essayaient de nous faire comprendre c'est que nous ne pouvons exister sans l'autre, que le présent doit s'appuyer sur le passé pour se projeter vers un avenir et que sans altérité, l'homme ne peut se développer et se dirige tout droit vers un désastre, soit la stagnation de sa pensée.

Chez Gombrowicz et Bernhard, l'homme (ou la condition humaine) est l'objet auquel ils consacrent tout leur art. Pour eux, l'homme est une créature amputée de signification. Tout ce qui lui reste c'est le regard de l'autre et le silence du monde, et à partir de ce regard et de ce silence, il lui incombe de créer une signification. Pour Gombrowicz et Bernhard, ce fait est une vérité qu'ils ont pu expérimenter au cours de leurs existences. Gombrowicz ne serait probablement pas devenu Gombrowicz sans son exil définitif de la Pologne. Nous verrons que c'est bien à partir de cette expérience de l'altérité que l'écriture de Gombrowicz a connu une véritable explosion. Et c'est grâce à cette expérience qu'il a consolidé sa conception de

« l'homme créé par l'homme », ce qui, dans ce mémoire, sera identifié sous le terme de l'interhumain.

Pour sa part, l'écriture de Bernhard ne serait pas aussi assassine envers la condition humaine sans le conservatisme de la culture autrichienne auquel il s'est opposé toute sa vie. Nous verrons que les positions adoptées par Bernhard dans ses romans découlent directement du rapport conflictuel qu'il avait avec les idéologies de l'Autriche. L'écriture de Bernhard puise sa force dans cette opposition qu'il transpose à ces personnages. Habités par des idées d'absolu, ses personnages sont unis les uns aux autres par le désir de se détruire et par la complicité dans l'échec. Tout comme Bernhard, les personnages sont entièrement pour tout ce qui va contre eux. Attitude paradoxale qui constitue la source de son écriture de la résistance. Si Bernhard semble rejeter l'altérité, c'est pour mieux dénoncer la non-viabilité de ce rejet et tous ses romans illustrent le dépérissement mortel d'un homme qui a choisi de se refermer sur lui-même plutôt que d'assumer le regard de l'autre.

Ce chapitre a pour but d'observer, à partir des éléments biographiques, la position des auteurs devant l'expérience de l'altérité et comment celle-ci s'articule dans leurs œuvres. En effet, l'expérience de l'altérité chez Gombrowicz est directement transposée dans ses romans et c'est par elle que le sujet gombrowiczien espère apporter un sens à son existence. Pour Bernhard, c'est son rejet réciproque de la culture autrichienne qui donne le ton à ses romans. Il ne s'oppose pas à l'altérité, mais critique par la négative l'idée d'un absolu en toute chose qui ne conduit qu'à un enfermement de la pensée. Si les personnages narrateurs de *La pornographie* et du *Naufragé* entreprennent l'écriture du récit de soi, c'est pour mesurer l'impact de l'altérité sur leur propre identité. L'interrogation ou le doute, qui sont à l'origine du récit de soi, correspondent à une démarche réflexive qui devient la source de tout projet d'écriture autant chez Gombrowicz que chez Bernhard. Pour comprendre la démarche de ces deux auteurs, je ferai un survol de quelques éléments biographiques qui ont influé sur leurs conceptions du monde présentes dans leurs œuvres étudiées.

1.1 Witold Gombrowicz

1.1.1 Gombrowicz l'insaisissable

Comment introduire Witold Gombrowicz? Et surtout le faire avec assurance? Avec son esprit indomptable et armé d'une extrême lucidité, Gombrowicz désarçonne constamment son lecteur. Nombreux sont ceux qui se questionnent encore lorsque vient le temps d'interpréter ses œuvres. D'ailleurs, Dominique Garand ouvre son essai en écrivant : « Tout lecteur le moins attentif de l'œuvre de Witold Gombrowicz se rend compte [...] des multiples pièges qui l'attendent au détour d'un jugement, qui le feront glisser, trébucher, s'embourber.¹ » Pour sa part, dans son essai sur Gombrowicz, Jean-Pierre Salgas, en parlant du traitement de la voix narrative, pose cette question : « Witold qui, en effet?² » Certes, Gombrowicz fait partie de ces auteurs plutôt difficiles à cerner, ou plus exactement, à catégoriser. Déroutant et habile, Gombrowicz sème son lecteur en le prenant de court par un jeu de postures digne du Scapin de Molière. Cette particularité des textes de Gombrowicz, qui semble relever d'une stratégie concertée, est alimentée par une crainte que l'on puisse un jour l'étiqueter. Gombrowicz est l'écrivain aux multiples masques.

Qu'il s'agisse de son monumental *Journal*, de son théâtre, de ses feuilletons radiophoniques et bien sûr de ses romans, dont il écrivait lui-même les préfaces, Gombrowicz demeure insaisissable. Certains l'accusent d'être un pur provocateur, ce qui valut à son *Ferdydurke* (1937) d'être interdit de publication un an après sa sortie, et cela jusqu'en 1983., d'autres le considèrent comme un écrivain polémiste, faisant sans cesse le procès de la société (surtout celui de la Pologne catholique). Il faut dire que, dans les œuvres qui succédèrent à *Ferdydurke* et donc à son exil, de *Trans-Atlantique* à *Cosmos*, Gombrowicz fait référence à une Pologne imaginaire avec laquelle il se permet toutes les critiques avec le maximum d'insolence. Ses cibles? Les mêmes dans ces textes : le patriotisme, la religion, la philosophie, la culture, l'art, le prolétariat, bref toutes les conceptions dogmatiques menant à la stagnation de la pensée, donc moins ouverte à l'expérience de l'altérité.

¹ Dominique GARAND, *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*. Montréal : Liber, 2003, P. 9

² Jean-Pierre SALGAS, *Witold Gombrowicz*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, coll. : « Les contemporains », p.7

Toutefois, il y a une prédominance dans l'écriture de Gombrowicz, c'est la volonté d'arracher l'homme aux représentations abstraites pour le recentrer dans sa corporalité puisque, pour lui, le sujet éprouve le monde d'abord par son corps. C'est donc par les esthésies que le renouvellement est possible. Il le fait en s'enracinant dans un athéisme généralisé qui déborde de loin la simple question de la foi. Ainsi, il oppose le corps au dogme et à la transcendance. La seule église qui mérite d'exister est celle de l'« Église-interhumanie³ » où l'homme s'augmente par l'homme.

Dominique Garand propose de comprendre Gombrowicz comme un agoniste (Garand, 2003, p.11). Son point de vue a le mérite de rassembler les différents masques que porte Gombrowicz sous une seule bannière, celle d'une écriture de la résistance. Mais qu'entend-il par une écriture agonique? Il écrit : « qu'elle est à la fois combat et jeu, qu'elle livre le sujet à l'angoisse dans un face-à-face avec sa finitude, la douleur et la mort » (Garand, 2003, p.11). Faire face à ce qui dérange, l'accepter et dialoguer. En effet, Gombrowicz ne tente jamais d'écraser son adversaire, mais bien d'aller en profondeur des choses avec lui en se livrant à un jeu de postures. Il désire obliger son interlocuteur (ou lecteur) à réfléchir sur sa propre position afin que ce dernier puisse dépasser les lieux communs, ou, en d'autres mots, les expressions et les idées toutes faites. Et cela, jusqu'à ce que le sujet affiche sa nudité ontologique, sa honte et sa jouissance. Cette posture agonique de Gombrowicz vient en quelque sorte désinvestir les illusions qui nous empêchent d'aller au cœur des choses. Gombrowicz ne milite pour aucune forme d'idéal à atteindre ou pour une quelconque vérité à faire accepter. Le but de cette écriture agonique est de toujours faire parler ce qui est muet en plongeant son objet au cœur d'une dialectique rigoureuse, implacable, subtile, spacieuse. Pour lui, l'homme ne peut grandir que par l'homme.

1.1.2 Posture et position

Avant d'aller plus loin, je dois insister sur la notion de posture qui caractérise l'écriture agonique de Gombrowicz. Garand, pour définir son concept de l'agonique, propose de faire

³ J'emprunte le terme employé par Jean-Pierre SALGAS dans son essai *Witold Gombrowicz*. (Paris, Éditions du Seuil, 2000, coll. : « Les contemporains », p. 134)

la distinction entre une prise de position et une prise de posture. Je cite ici deux passages de son essai qui sont particulièrement significatifs :

Prendre position, c'est se situer verbalement par rapport aux objets du monde et aux autres, c'est établir nommément des distinctions, des hiérarchies, des jugements à partir de valeurs qui peuvent être implicites ou explicites. Il s'agit d'une activité par laquelle le sujet dit : voici ce que je pense, ce que je crois, ce que selon moi nous devrions faire. (Garand, 2003, p.21)

La posture traduit la volonté, le désir, la pulsion, mais en deçà d'un énoncé qui dirait : je veux ou je désire. Elle est ce qui dans le langage est le plus près de la corporalité. La posture est éminemment pragmatique, performative et dialogique, elle est l'indice d'oralité du discours, sa pensée intrinsèque, mouvante parce que relationnelle et se définissant au gré des situations. (Garand, 2003, p.22)

Prendre position, c'est inévitablement se conformer à une doctrine ou à une idéologie plutôt abstraite que concrète. C'est vouloir remplacer les valeurs de l'autre par les siennes que nous jugeons supérieures. Or, ce qui prime chez Gombrowicz, c'est justement l'échange, le dialogue, faire parler les idées, aménager un espace où les contradictions pourront être mises en scène de manière non antagoniste et sacrificielle. Pour lui, il n'existe pas de point de vue transcendant. La posture empêche la pensée de se scléroser, car elle est une force mouvante. Elle force le sujet à une continuelle (ré)adaptation lorsqu'il est en contact avec un objet ou un sujet du monde. Pour ce faire, Gombrowicz « adopte de multiples figures, des stratégies dictées par la situation : attaque frontale, dérision, grotesque, provocation, *nonsense*, théâtralisation, autant de postures et d'imposture qu'exige la volonté d'aménager pour la subjectivité l'espace et le temps nécessaire à la symbolisation » (Garand, 2003, p.57). La posture place le sujet dans une identité inachevée qui dépend de sa relation dialectique à l'autre. L'homme doit pour ainsi dire (se) construire une signification. Et *La Pornographie* de Gombrowicz nous démontre, nous le verrons, que si une identité prétend ou croit avoir atteint une certaine complétude et autonomie, elle s'effondre.

Je me permets d'ouvrir une parenthèse. Faire la distinction entre position et posture est essentiel pour le propos du présent mémoire. Elle révèle des similitudes majeures entre la pensée de Gombrowicz et celle de la philosophie peircienne : à savoir qu'un signe, pour exister, doit renvoyer à un autre signe similaire ou plus complexe, et qu'il doit demeurer instable, ne jamais se figer. Donc, la construction du sujet chez Gombrowicz serait d'ordre sémiotique. J'aurai l'occasion de revenir sur cette question aux chapitres II et III.

1.1.3 L'exil et l'autofiction

Pour parler de Gombrowicz, il faut d'abord se demander d'où provient ce désir, sinon cette nécessité de s'inventer et de poser pour résister. Revenons aux faits. En 1939, Gombrowicz part pour Buenos Aires sur un transatlantique. Une fois à bon port, il apprend que la Pologne vient d'être envahie par les Allemands. Encore une fois, l'Histoire humiliait la Pologne par la conquête allemande. Gombrowicz refuse de se joindre à l'armée de l'Angleterre et décide de s'établir dans une colonie polonaise en Argentine où il passera vingt-quatre ans. Ce choix lui coûtera la possibilité de retourner de son vivant en Pologne. Gombrowicz a été inhumé à Vence en 1969.

Pour Gombrowicz, l'expérience de l'exil devint une opportunité à la hauteur de ses aspirations. Loin d'être vécue comme un drame, elle est au contraire une chance inespérée de pouvoir s'émanciper. L'expérience du corps déplacé, comme l'énonce Garand, apporte son lot de privilèges :

En réalité, coupé de tout contact avec les milieux littéraires, il [Gombrowicz] interprète le destin qui lui échoit comme une chance inouïe de s'affranchir totalement de la « famille », la génétique comme la nationale, il entrevoit la possibilité enfin accordée d'expérimenter un autre corps, celui de son désir, de s'inventer à partir du dénuement, par les seules forces de sa personnalité. (Garand, 2003, p.34)

Nous verrons que cette expérience de la distance et de l'affranchissement de la pression sociale polonaise sustentent tous ses projets d'écriture. C'est ce qu'affirme Gombrowicz dans son journal en disant vouloir sortir les Polonais de leur « polonité » (Gombrowicz, 1995, Journal tome I, p.63). Chose certaine, son écriture de l'exil n'aurait pas été possible sans cette expérience de l'altérité. C'est comme si l'exil avait ce pouvoir purgatif qui libéra Gombrowicz d'une surcharge de réalité, qui avait, jusque-là, accablé ses personnages. Étant donné que pour lui tout est question de forme, « la plongée dans l'altérité a été une manière radicale de prendre ses distances non seulement de la forme polonaise en générale, mais de sa propre forme individuelle forgée au contact de la famille et des milieux intellectuels polonais » (Garand, 2003, p.36). En ce sens, Smorag fait l'observation suivante : dans *Ferdydurke*, il y a un jeu constant entre la sincérité et l'artifice, et entre l'autobiographie et la fiction. Pour ma part, je dirais un duel permanent plutôt qu'un jeu : comme si le réel et la fiction, pris séparément, étaient incapables de représenter adéquatement le monde. Et cela est

manifeste lorsque l'on prend conscience de l'émergence de l'instance narrative totalisante qui s'impose à partir de l'exil.

En effet, l'écriture de Gombrowicz devient le lieu d'un tel affrontement. Gombrowicz passe de Jojo, personnage-narrateur dans *Ferdydurke*, à « Moi écrivain polonais, moi, Gombrowicz [...] » (LP, p.1009)⁴, auteur-narrateur-personnage dans *La pornographie*. Ce que Gombrowicz recherche, c'est l'inversion de la relation sincérité/artifice. Le mélange entre fiction et vérité serait plus expressif, plus efficace, pour transmettre une expérience du monde⁵, « plus vraie que le compte-rendu purement référentiel et plus efficace que la fiction pure. » (Smorag, 1995, p.76). Pour lui, ce lieu de vérité fictionnelle, que l'on pourrait nommer un entre-deux, permet une mise à distance des représentations conventionnelles qui font de l'être humain une entité abstraite : « elle le resitue continuellement dans son corps (corps propre ou de langage), son désir, son combat pour la singularité » (Garand, 2003, p.61). L'artifice, où le masque devient un moyen plus adapté, voire le plus sûr, pour arriver à atteindre la vérité du moi. Chez Gombrowicz, souligne Garand, le jeu théâtral des masques permet de « prendre ses distances avec 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.61).

C'est pourquoi Gombrowicz met en scène un double de lui-même, un *Moi, Gombrowicz*, qui est à la fois même et autre. Autre, car, pour lui, si l'homme vit mille et une souffrances chaque jour, il est logique de penser qu'il est différent à chaque instant, qu'il devient autre. De plus, sa condition d'exilé lui offre la possibilité de se trouver de l'autre côté du miroir, d'avoir un regard second sur sa Pologne et sur lui-même. C'est en s'appuyant sur cette posture de porte-à-faux que Gombrowicz va élaborer grâce à cette voix narrative sa conception de l'être, c'est-à-dire l'homme créé et augmenté par l'homme, qui deviendra le projet d'écriture de *La pornographie*.

⁴ Witold GOMBROWICZ, *La Pornographie* dans *Moi et mon double*. Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 1996, 1383 p. À partir de maintenant, toutes les citations provenant de *La pornographie* seront indiquées de la sorte : « LP, ».

⁵ Pour expliquer cette démarche particulière de Gombrowicz, je devrai ultérieurement la comparer à celle de l'icône de la sémiotique de Peirce.

1.1.4 Le Moi au centre de tout

L'écriture de l'exil illustre une instance narrative identifiée comme Gombrowicz lui-même. Or, nous savons que ce n'est là qu'un stratagème de la part du véritable Gombrowicz pour renouveler en permanence sa forme et ainsi échapper à la catégorisation. Donc, Salgas a raison de s'interroger sur l'identité du Gombrowicz des textes.

Du point de vue de la théorie littéraire, il n'est pas facile de cerner l'instance narratrice chez Gombrowicz, car celle-ci semble épouser plusieurs, sinon toutes les fonctions du narrateur telles qu'étudiées par Gérard Genette dans *Figures III*. Observons-les brièvement, dans l'ordre. Selon le modèle de Genette, les récits de Gombrowicz sont du type « extrahomodiégétique », voire même autodiégétique. Gombrowicz semble établir avec le lecteur un pacte autobiographique⁶. Pour son héros narrateur, il utilise son propre nom, parle de ses œuvres ainsi que de sa carrière d'écrivain polonais. Toutefois, il ne nous livre, sous le voile de l'autobiographie, qu'une représentation, voire qu'une interprétation, utopique de son existence revue et corrigée.

L'auteur-narrateur-personnage ouvre son roman en tant que conteur de ses propres aventures : « Je vous conterai une autre de mes aventures et, sans doute, la plus fatale » (LP, p.985). En aucun cas, dans *La pornographie*, il ne cède pour ainsi dire à quiconque le privilège de la fonction narrative. Jusqu'ici, tout est clair et simple. Mais une fois qu'il est question de l'aspect de la situation narrative, Gombrowicz emploie toutes les fonctions : phatique, conative, émotive, testimoniale et idéologique, comme un tout dans son écriture. Gombrowicz nous raconte une histoire, la revit au moment même de son énonciation, justifie telle métaphore ou telle autre figure de style, se questionne sur le regard moralisateur du lecteur et essaie d'anticiper la pensée de celui-ci.

Pour l'instant, il serait réducteur de ne voir, dans ce choix esthétique, qu'une simple volonté d'échapper aux étiquettes des institutions. Le projet d'écriture est d'abord celui de la

⁶ Terminologie de Philippe Lejeune dans *Pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1975, 357 p.

recherche de soi, une recherche concernant la nécessaire participation de l'altérité dans le processus identitaire. Concernant le projet d'écriture du *Journal*, Malgorzata Smorag ajoute justement que « Gombrowicz n'est pas homme à ignorer que la relation à soi a nécessairement quelque chose de truqué et que se raconter c'est forcément s'inventer » (Smorag, 1995, p.64). Alors, pourquoi prendre le risque de mettre en scène, par le biais de ses masques, son propre corps? Pour simplement passer de position à posture, car dans l'espace scriptural, Gombrowicz peut occuper tous les rôles et ainsi faire l'expérience de ses hypothèses.

Un passage de *Ferdydurke* est manifeste en ce sens pour comprendre clairement son principe d'écriture : « Que ma forme naisse de moi [...] mon œuvre propre, semblable à moi, identique à moi, née de moi directement, introduisant de façon souveraine ma propre raison d'être contre tout et contre tous [...] » (Gombrowicz, 1996, *Ferdydurke*, p. 281). L'écriture agonique est un lieu de représentation où le sujet peut provoquer des situations d'altérité qui permettent la sortie momentanée des conventions pour expérimenter une hypothèse où il y aurait de l'imprévu, de l'inédit, du non-encore-formé. C'est dans ce lieu que la conscience pourra se développer. Pour Gombrowicz, « nullement fixable dans une identité, l'être ne se manifeste que dans un mouvement de dessaisissement, d'évasion, ou encore dans l'inconfort de l'entre-deux, espace indéfini de relation dynamique où s'altèrent les formes existantes » (Garand, 2003, p. 27). Ainsi, l'écriture lui permet de revivre une expérience pour lui donner une nouvelle voie à explorer et faire l'expérience de l'altérité. Il peut aller à l'encontre des mécanismes communs. Il est libre d'interroger les objets du monde afin de révéler de nouvelles perspectives.

1.1.5 Écrivain de l'interhumain

Finalement, avant de présenter l'une des œuvres qui composent mon corpus, *La pornographie*, je dois parler de la conception de l'homme chez Gombrowicz. Cette conception joue un rôle capital non seulement pour l'objet de ce mémoire, mais pour l'essence de la pensée de Gombrowicz. J'ai dit que les méthodes de Gombrowicz visaient principalement à déloger l'homme des représentations toutes faites et sclérosées pour enfin

permettre une recherche vers la singularité de l'être, qui serait plus sincère puisque près du corps de la chair. Et que pour ce faire, il a eu recours à deux méthodes que nous avons observées plus haut : les masques (obligeant la posture) et l'entre-deux (provoqué par le jeu de posture).

Il en reste une troisième, propose Garand, celle du dialogue. « 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). Le dialogue reste fidèle à la définition de la posture gombrowiczienne. En fait, ce que l'écriture de Gombrowicz illustre c'est le processus du développement d'un homme par un autre. L'homme non seulement se construit lui-même, mais est aussi l'œuvre d'un individu, « un autre lui-même, rencontré par hasard, n'importe quand » (Gombrowicz, 1995, *Journal* Tome I, 484). Le dialogue oblige inévitablement à une certaine ouverture qui aura pour but de faire prendre conscience aux sujets de leur état d'inachèvement. Car rencontrer ce qui constitue l'altérité chez l'autre provoque l'altération, un échange d'expériences qui modifie le regard porté sur le monde et sur soi. Et je crois que c'est justement le désir de comprendre ce changement qui est au cœur du projet d'écriture de Gombrowicz.

L'interhumain est le thème majeur de l'oeuvre de Gombrowicz. Dans la mesure où l'homme existe pour l'autre, il est inévitablement vu par lui et conséquemment il n'existe qu'en tant que forme à travers autrui. Pour Gombrowicz, l'homme joue à être un homme; il adopte une forme qui convient à son interlocuteur du moment. Bref, l'homme joue sempiternellement, c'est pourquoi Gombrowicz pense être plus près de son vrai soi par la fiction. D'ailleurs, Gombrowicz nous confie humblement dans son *Journal* sa vision de l'être humain dans son projet d'écriture :

Mieux sans doute que bien d'autres écrivains, j'ai pu, par mon art, approcher une certaine vision de l'homme, d'un homme dont l'élément propre n'est pas la nature, mais justement les hommes, un homme non seulement inséré dans un ensemble d'autres hommes, mais « chargé » d'eux tel un accumulateur, inspiré par eux.
(Gombrowicz, 1995, *Journal* tome I, p. 20)

Autrement dit, Gombrowicz propose une conception du sujet qui ne se développerait que grâce à des rapports interhumains. La conscience du sujet se développe par le dialogue avec

d'autres consciences. L'homme ne peut se définir que par la présence, le mot et le regard de l'autre. Le sujet chez Gombrowicz, comme le souligne Garand, est un procès ininterrompu qui se crée en situation dans l'immanence du contact avec les autres. Il est une entité socialement construite qui demeure instable.

Nous pouvons constater que pour la constitution de l'identité du sujet gombrowiczien, il lui est essentiel de pouvoir renvoyer à une autre identité. Nous verrons plus loin que chez Peirce ce principe est similaire à celui du signe renvoyant à un autre signe à l'état de promesse que l'on nomme interprétant.

1.1.6 La Pornographie

Les aspects que nous venons d'observer concernant l'écriture de Gombrowicz seront utiles pour aborder le roman *La pornographie*, qui, je crois, est l'un des plus complexes que le « Socrate de Buenos Aires⁷ » ait pu écrire. Nous verrons que cette œuvre, qui, soulignons-le, a fait couler beaucoup d'encre, est une application profonde, voire pornographique, de l'interhumain. Non pas que ce thème soit absent des autres romans, en fait il domine l'œuvre tout entière, mais, dans *La pornographie*, l'interhumain est posé avec un sérieux⁸ qui, comme l'énonce le narrateur, révélera quelque chose d'inéluctable. Ce qui a fait sursauter la critique⁹, c'est la façon par laquelle Gombrowicz illustre son propos par l'antinomie « jeunesse-vieillesse ». Dans son *Journal*, Gombrowicz nous fait part de l'intuition qui lui dictait son ouvrage : il se fonde sur la conviction que « l'homme, qui n'est que force et jamais charme, est désarmé face au monde... Pour pouvoir posséder la réalité, il lui faut la faire passer d'abord à travers un être capable de plaire... c'est-à-dire capable de se donner..., un être inférieur et faible » (Gombrowicz, 1995, *Journal* tome I, p.621). Et cet être inférieur et faible est la jeunesse, car celle-ci ne possède pas la maturité, et pour le regard adulte elle peut donc

⁷ Nombreux sont ceux qui emploient ce surnom.

⁸ Gombrowicz souligne à cet effet, dans le *Journal Tome II*, qu'il s'est abstenu de faire une distanciation par l'humour dans ce roman (p.142).

⁹ En effet, Gombrowicz en fait mention à plusieurs reprises dans son *Journal tome II* où la critique anglaise qualifie le roman de « livre cochon » (p. 549). Moins virulent, dans sa correspondance avec Gombrowicz, Constantin Jelenski écrit : « C'est là – difficile d'écrire une phrase plus enthousiaste – le livre le plus scandaleux qui ait été écrit en polonais. » (*Gombrowicz, vingt ans après suivi de Correspondances et Une Jeunesse*. Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1989, p. 247).

faire naître de l'insolite ou de la nouveauté. « Fléchir le monde par la jeunesse... l'assaisonner de jeunesse afin qu'il se laisse violer... » (Gombrowicz, 1995, *Journal* tome I, p.621).

Je crois que le titre est assez évocateur à ce sujet, le roman nous fait un gros plan sur l'interdépendance entre les hommes, ou plus précisément entre la jeunesse et la vieillesse, et le monde. Ce qui est « pornographique » dans l'œuvre, c'est le regard du narrateur à qui rien n'échappe. C'est cette posture de voyeur qui perçoit dans les gestes de la jeunesse les forces érotiques qui l'animent et qui l'unissent au monde. Dans *La pornographie*, pour que les sujets puissent espérer prendre contact avec l'existence, ils doivent être en communion avec l'autre, seul témoin de leur existence. Mais cette communion ne se déroule pas d'une manière chaotique et passionnelle, bien au contraire. Il y a d'abord une déconstruction des certitudes et des symboles qui laisse place à une érotisation du corps, celui de la jeunesse qui se donne au regard de l'adulte. Puis, à travers cette entreprise de séduction mutuelle, le jeune comme l'adulte atteindront une certaine compréhension de la condition humaine. La question est de savoir pourquoi Gombrowicz emploie l'antinomie jeunesse vieillesse pour traiter du développement de la conscience de soi.

1.1.7 Une rencontre fatale...

La pornographie, c'est d'abord le récit d'un « auteur-personnage-narrateur », nommé Witold, qui raconte une période étrange, voire « fatale », de son passé. Son histoire débute en 1943, au cours de la Seconde Guerre, où il rencontre un homme nommé Frédéric et dont la simple présence bouleverse irrémédiablement son rapport à la réalité. L'étrangeté de l'aventure se déroulera lors d'un séjour chez Hyppolyte S. dans la campagne de Sandomierz en Pologne, où Witold et Frédéric font la rencontre de deux adolescents : la fille Hénia et le garçon Karol, incarnations de la jeunesse. Une fois que Frédéric rend impossible toute fuite dans la transcendance pour le narrateur, cette jeunesse devient le seul moyen, pour Witold, d'assurer un nouveau contact avec la réalité. Dès lors, un seul désir prédomine chez le narrateur et son alter ego Frédéric : unir la fille et le garçon. Sur un fond de complot patriotique menant à l'exécution de Siemain, chef de la résistance contre l'armée allemande,

Witold et Frédéric uniront jeunesse et vieillesse par la mort. Même à la fin du récit, il est difficile de dire ce qui fut fatal pour le narrateur Witold. Est-ce Frédéric, la jeunesse, l'absence de transcendance, le meurtre ou le regard de l'autre, c'est-à-dire le nôtre?

1.1.8 Mise en scène de l'autre

Comment être tiré vers le bas, vers le corps, tout en espérant une élévation de l'être ? Voilà ce à quoi tente de répondre *La pornographie*. Je propose d'explorer les thèmes employés par Gombrowicz pour traiter de l'altérité dans *La pornographie*. Je montrerai que ces thèmes s'articulent de façon à créer des situations d'altérité. Je tenterai de les présenter dans le même ordre qu'ils apparaissent dans le roman, afin d'illustrer de quelle façon ils dépouillent les sujets de leurs illusions abstraites, pour ainsi créer une nouvelle perception de la réalité, un rapport plus corporel, plus charnel, plus sensuel, et peut-être aussi plus sincère. Chose certaine, ce qui est d'entrée de jeu révélé dans l'œuvre, c'est que ce rapport ne peut être établi que par la participation d'un regard extérieur appartenant à un autre sujet. Afin d'aborder ces thèmes, les questions suivantes s'imposent : quelles sont ces illusions abstraites qu'il faut détruire? Et quel est ce nouveau rapport à la réalité? Comment recentrer l'homme dans son corps et pourquoi? Afin de répondre à ces questions, j'identifierai certaines scènes clés du roman

1.1.9 L'athéisme, l'interhumain et le regard

Je l'ai mentionné plus tôt, l'écriture de Gombrowicz s'articule autour d'un athéisme généralisé¹⁰. Ce qu'il réfute en réalité, c'est le dogme pur qui tue toute forme de critique ou de remise en question. Souvent, Gombrowicz a dû se défendre d'être un ennemi de l'Église ou encore de la société. Il ne désire pas détruire la foi ou une idéologie quelconque au profit de son idéal, mais bien inviter ou forcer l'une et l'autre à pénétrer dans l'espace du dialogue. Ce trait singulier de Gombrowicz est conforme à l'agonisme dont parlait Garand. Maintenant, il suffit de voir quelle forme prend cet athéisme dans *La pornographie*, et ce qu'il révèle.

¹⁰ L'athéisme généralisé de Gombrowicz se manifeste par sa résistance féroce contre toute forme de métaphysique pure. D'ailleurs, dans son Journal il lui oppose une métaphysique de la chair.

L'athéisme dans *La pornographie* agit comme un iconoclasme : il est hostile aux traditions, aux lieux communs, bref au marasme politique, religieux et culturel, qui sont propres à la Pologne catholique selon Gombrowicz. Et si nous devons parler de leur destruction, il est nécessaire d'apporter une nuance. Dans *La pornographie*, ce n'est pas la croyance qui est en cause, mais le dogme. Ce qui est détruit dans l'instance d'une discordance, c'est le rideau de fer qui empêche les échanges. Cette destruction laisse place à un espace d'entre-deux où il n'est plus question de sacrifice de la part des oppositions, mais bien d'un partage qui rendra possible l'altérité. En somme, la posture de l'athée oblige le sujet (qui peut être l'un des Witold ou même le lecteur) à renouveler son langage critique, à réfléchir à son tour sur sa propre position dans le monde.

Ce que l'on pourrait nommer le masque de l'athéisme n'est pas annoncé d'emblée dans le roman. En effet, l'athée, dans le récit, n'est pas l'*auteur-narrateur-personnage* Witold, mais son alter ego Frédéric. Et encore, ce dernier ne l'impose pas catégoriquement par un discours, mais par son propre corps, par sa simple présence au monde. C'est comme s'il portait le masque de l'athée dans une pièce de théâtre. Nous avons d'un côté un ordre social organisé autour d'une croyance monothéiste et abstraite, et de l'autre le corps charnel de Frédéric. L'un et l'autre ne sont que des pôles, l'espace du dialogue, le lieu (l'entre-deux) où des idées nouvelles vont possiblement émerger. Ainsi, lors d'une situation donnée, la simple présence de Frédéric vient bouleverser l'univers des référents et c'est à l'*auteur-narrateur-personnage* qu'incombe la quête du sens. Nous aurons l'occasion de revenir sur la figure de l'iconoclaste au cours du mémoire. Pour l'instant, je ne relèverai que deux scènes dans lesquelles l'athéisme amène un second thème : l'interhumain.

Au chapitre II de *La pornographie*, nous avons une autre démonstration du même genre, quoique plus radicale, de la présence de Frédéric. Lors d'une messe où Witold croit enfin retrouver un certain ordre de la réalité commune à tous :

[...] aussitôt disparut toute cette équivocité tapie dans les choses – comme si une main avait rétabli d'un geste l'ordre sanctifiant de l'office [...] ici, dans ce sanctuaire de pierre, le paysan redevenait paysan, le seigneur – seigneur, la messe – messe, la pierre – pierre et tout retournait à soi ! (LP, p.996)

La foi ici vient conférer un sens à chaque chose, le monde a une raison d'être puisqu'il est l'œuvre de Dieu. Nous voilà de nouveau dans un univers déterminé où l'homme entretient les mêmes illusions pour ne pas faire face à l'inconnu, à l'inattendu et à l'incompréhensible. La croyance est un symbole salutaire et n'oblige aucune remise en question.

Cependant, la prière que feint Frédéric vide la messe de toute sa substance et de son contenu, car elle est une *non-prière*, un geste de négation. Witold voit dans l'acte de Frédéric un processus de déconstruction qui conduit encore une fois à l'humanité dans toute sa cruelle nudité :

Le processus qui se déroulait devant mes yeux dénudait la réalité *in crudo*... il commençait par anéantir le salut et de ce fait rien ne pouvait plus sauver toutes ces gueules d'abrutis, nauséabondes, dépouillées maintenant de tout style et offertes toutes crues [...]. (LP, p.997)

Les paysans ne sont plus paysans, le monde n'est plus le monde et ainsi de suite. Le narrateur-personnage, loin d'y voir un drame, constate que cette liquidation représente un terme souhaité : « enfin seul, tout seul, sans personne et rien sauf moi, seul dans les ténèbres absolues... » (LP, p. 998). La présence de Frédéric déconstruit les idées préconçues pour plonger le sujet dans l'immédiateté, dans un ici et maintenant, bref dans son propre corps. Si le sujet veut avoir une appréhension du monde, il doit d'abord en faire l'expérience sensorielle. Et c'est à partir de cette nouvelle sensibilité que le texte prend forme; Witold et Frédéric remarqueront le potentiel que leur offre la jeunesse de Karol et de Hénia. Si la pensée adulte est incapable d'engendrer de la nouveauté, seule la jeunesse le peut, car elle n'est pas encore corrompue par une vision arrêtée du monde.

Nous avons pu observer jusqu'ici que le thème de l'interhumain et celui de l'athéisme sont interdépendants. Il se dégage de ceux-ci un troisième thème tout aussi fondamental et présent, celui du regard, duquel découle probablement le titre du roman. Tout dans le roman implique le regard, ou se donne à voir.

Dans la scène que j'ai décrite précédemment, l'athéisme agit de manière à détruire l'univers des références à la transcendance. Le sujet, ne pouvant plus se réfugier dans l'un comme dans l'autre, doit faire face seul à la musique. Sans le regard Dieu, que reste-t-il à l'humanité sinon l'homme lui-même? Plus loin, la scène de l'agonie d'Amélie concrétise la

suprématie de l'homme sur Dieu. En effet, nous verrons au chapitre II que cette scène réunit dans un seul tableau tous les thèmes majeurs du roman : à savoir que le sujet n'existe que par le regard de l'autre, que l'homme pour posséder la réalité, doit le faire à travers son corps. Ce n'est plus un Dieu abstrait et figé qui est juge de l'humanité chez Gombrowicz, mais l'homme avec sa chair mortelle et son identité instable. Le texte démontre que le sujet doit renvoyer à un autre sujet s'il désire consolider son existence.

1.1.10 L'altérité

Dans la *Pornographie* de Gombrowicz, l'écriture naît du dialogue entre le héros narrateur et son alter ego, ou double fictif, Frédéric. Le but de l'écriture est de révéler l'indicible qui habite le souvenir du sujet. Ce non-dit est ce qui provoque l'inertie de la pensée. De ce fait, le narrateur construit son récit sur plusieurs intrigues parsemées de mises en scène où les certitudes s'effondrent et où l'homme devient le seul garant, par sa présence et son regard, de la réalité (ou tangibilité) du monde. Le sujet gombrowiczien, comme tend à le montrer sa narration, n'a d'existence que par une dialectique avec l'autre.

Ce fait est marqué par l'obsession du narrateur pour son alter ego Frédéric. En effet, il tente constamment d'anticiper ce que ce dernier pense de lui ou de l'événement dont ils sont les témoins oculaires : « [...] ah, cette image balayait le gouffre noir dans lequel venait d'apparaître soudainement cette flamme si brûlante... une seule pensée troublait ma tranquillité : Frédéric l'avait-il remarqué ? Le savait-il ? Frédéric ? » (LP, p. 1001).

D'ailleurs, Frédéric écrit également qu'il a besoin d'un « miroir » où peut se réfléchir son humanité. La présence de l'autre atteste réciproquement l'existence des sujets. Cependant, une telle attestation ne saurait conférer une signification, elle n'est qu'une dynamisation vers celle-ci. Le but d'une telle union n'est pas de coller une définition arrêtée sur l'existence d'un personnage, mais bien d'élargir sa conscience de soi. C'est pourquoi l'auteur-personnage-narrateur renvoie à Frédéric, que tous deux renvoient à Karol et Hénia, et qu'à leur tour les quatre renvoient au meurtre de Siemian et d'Olek.

Nous verrons au chapitre II que, du point de vue de la sémiotique du signe de Peirce, l'altérité dans ce texte est promesse de survie, de développement infini pour le signe. Par conséquent, la conscience qui se développe d'une façon analogue au signe trouve à se développer par la même occasion.

1.2 Thomas Bernhard : une critique de l'existence

Si l'écriture de Gombrowicz est en quelque sorte une célébration de l'interhumain, celle de Thomas Bernhard semble son opposé. En effet, le sujet bernhardien se refuse à l'autre, qui lui est fatal. Mon choix de comparer Gombrowicz et Bernhard dans une étude sémiotique du sujet tient du fait que leurs romans sont antithétiques par leur représentation de l'être humain. Pour Gombrowicz, le sujet doit chercher l'altérité pour posséder le monde et ainsi exister par une émancipation de la conscience de soi, alors que chez Bernhard cette altérité représente un risque de collision potentiellement mortelle dont il faut se prémunir, car elle corrompt la définition formelle de l'existence que les protagonistes s'efforcent de maintenir artificiellement. Toutefois, il serait réducteur de voir dans les romans de Bernhard simplement un éloge de la fuite, de l'isolement ou du mépris pour l'Autriche¹¹. Stephen D. Dowden souligne l'ambiguïté de l'écriture de Bernhard, qui joue entre la figure du misanthrope renfermé sur lui-même dans ses romans et du philanthrope réfractaire dans la réalité : « To agree with Bernhard is to misunderstand him » (D.Dowden, 1991, p.8). Les livres de Bernhard, riches en pessimisme, empêchent le lecteur de s'identifier aux personnages et l'obligent plutôt réfléchir sur la conception de l'existence qui est représentée. Ce rejet de l'autre est d'abord une figure de rhétorique. D'ailleurs, ceux qui ont eu la chance d'être en compagnie de Bernhard le décrivent comme un bon vivant aimant la vie et les hommes. Cette coopération frénétique avec le malheur place l'écriture de Thomas Bernhard non pas comme un constat mélancolique, mais bien comme une lutte active où l'adhésion à ce malheur renverse les forces de mort en puissance de vie et de résistance.

Loin de vouloir faire de la psychologie ou de la philosophie, Bernhard représente l'homme d'une manière pessimiste et dépourvue de sensiblerie, de telle sorte qu'il force le

¹¹ État que Bernhard haïssait par-dessus tout d'ailleurs, mais qu'il habitait tout de même.

lecteur à comparer sa propre vision de l'existence à la sienne. Comme la religion et la science ne sont pas capables d'expliquer la condition humaine, il se tourne vers l'écriture, seul lieu de représentation où l'esprit peut donner un sens à l'existence qui, pour lui, est absurde¹². La force de son écriture réside dans cette formidable dialectique vie et mort qui, non seulement révèle l'absurdité de l'existence, mais appelle au dépassement de la conscience.

Dans le cadre de notre étude, nous verrons que le texte du *Naufagé* met en scène un dépérissement qui tend à démontrer que l'absolu, qui fige la pensée et élude la nouveauté chez les sujets bernhardiens, conduit inévitablement au suicide comme figure de l'échec et de la perte du sens. Nous retrouvons ici une application de la doctrine nihiliste qui rejette l'idée d'absolu, nie les vérités morales, les valeurs et leur hiérarchie. Mais il faut comprendre que cette perspective ouvre la voie à une certaine liberté. Il nous incombe de la trouver, Bernhard ne donne aucun indice. Ses œuvres font office de miroir réfléchissant l'illusion de notre individualité. Effectivement, nous ne sommes pas des hommes, nous sommes le produit d'une collectivité, une chose répugnante comme dirait son personnage Glenn Gould.

1.2.1 L'exilé posthume

Sans prétendre répondre à ce paradoxe soulevé plus haut qui caractérise l'identité de Bernhard, je tenterai ici d'en cerner la nature afin de mieux comprendre les enjeux présents dans *Le naufragé*. Étant donné que le thème de la mort est omniprésent dans son œuvre, je crois que, pour avoir une bonne idée de l'auteur et de son projet d'écriture, il faudra commencer par des aspects plus biographiques, tels que ses dernières volontés.

Hans Höller, auteur de l'essai *Thomas Bernhard une vie*, ouvre son ouvrage en rapportant un fait anecdotique (Höller, 1994, p. 7) plutôt révélateur. Bernhard avait, deux jours avant sa mort, formulé ses dernières volontés sur son testament du 10 février 1989. Dans ce testament, Bernhard affichait sa profonde haine pour son pays, auquel il refusait l'ensemble de son œuvre ainsi que sa dépouille en héritage. Rien de ce qu'il a pu écrire —

¹² Pour Bernhard, l'existence n'a pas de sens réel étant donné que l'homme ne vit que pour mourir ou en attendant la mort.

sous quelque forme que ce soit — ne devra être imprimé, ni représenté, ni même faire l'objet de lecture publique à l'intérieur des frontières de l'État autrichien. Ainsi, après sa mort, Bernhard visait littéralement un exil posthume. Pourquoi ce geste? et s'inscrit-il dans son projet d'écriture?

De toute évidence, Bernhard aimait remettre la monnaie de sa pièce à qui de droit par le scandale. « But Bernhard seemed to thrive on the controversy he generated »(D. Dowden, 1991, p.2). Bernhard est un polémiste, ou plus précisément un objecteur de conscience. Il faut comprendre dans son testament une signification historique particulière au sortir de l'année précédente. L'année 1988 fut décrétée en Autriche comme l'« Année du souvenir », en mémoire des atrocités issues de l'*Anschluss* de mars 1938. Bernhard ne manqua pas de souligner l'événement en écrivant la scabreuse pièce *Place des Héros* qui établissait indirectement une comparaison entre l'Autriche de 1938 et l'actuelle. La pièce avait pour sujet l'émigration d'une famille d'universitaires juifs, et inutile de dire qu'elle suscita une virulente réaction médiatico-politique. Voilà un bon exemple de l'engagement de Bernhard dans et par son écriture. Et cela est vrai également pour l'ensemble de son œuvre dans laquelle nous pouvons trouver de brèves, mais cruelles, critiques à l'endroit du gouvernement de l'État autrichien.

Peut-on parler d'écriture de l'exil, même posthume ? Bernhard critique durement son peuple et sa culture, tel un observateur étrangement familier. Toutefois, il ne propose aucun exemple pour corriger ce qu'il dénonce, ce qui est laissé à la discrétion du lecteur. Son écriture est d'abord un exercice critique qui a pour objet l'existence de l'homme dans ce qu'il a de plus sincère. À la manière d'un miroir, la narration de Bernhard renvoie le sujet à sa propre médiocrité et surtout à l'absurdité de son existence. Si l'on parle d'écriture en exil, il faut passer par un lieu commun : l'écriture fait de l'écrivain un exilé, même à l'intérieur des frontières de son pays, car le propre de l'écriture est d'adopter une posture qui va à l'encontre des mécanismes communs. Bernhard s'affiche comme un autre, comme un regard inquisiteur pour son interlocuteur, et ne cessera de dénoncer la laideur dissimulée derrière le masque du paraître. Son écriture de l'exil (posthume) se manifeste d'abord par une critique de l'existence, de l'histoire et de la culture.

1.2.2 Le successeur de Kafka ?

L'écriture de Bernhard dérange également par son intarissable pessimisme. Il est très tentant de faire un rapprochement avec la conception de l'existence de Franz Kafka qui, dans *Lettre au père*, voyait la vie comme une machine infernale dans laquelle ses parents l'avaient jeté. D'ailleurs, dans son roman *Le naufragé*, Bernhard se réfère à la même métaphore. Le narrateur rapporte que Wertheimer, l'auteur d'un suicide mûrement réfléchi, reprochait à ses parents de l'avoir conçu : « L'enfant avait été projeté dans cette machine de l'existence par la mère, le père assurait sa vie durant le fonctionnement de cette machine de l'existence dans laquelle le fils finissait haché menu » (LN, p.53). Faire ce rapprochement est tentant certes, mais ne correspondrait pas à la volonté d'objecteur de conscience que j'ai brièvement présentée précédemment.

Néanmoins, on peut supposer que l'écriture de Bernhard fut affectée par deux drames qui ont marqué sa vie. Je me garde bien de psychologiser les personnages, je ne désire retenir que deux éléments dont son écriture semble tributaire : soit l'isolement et la combativité. Père absent et abandonné par la mère, Bernhard était un enfant illégitime qui fut très tôt, comme il le souligne dans ses oeuvres, seul face au monde. L'écrivain fait du malheur précoce de la séparation un absolu, une exigence poétique et une maxime de comportement personnel. Dans ses œuvres, « on rencontre essentiellement les monologues d'êtres de l'esprit qui, dans un monde de relations brisées, exercent leur méfiance à l'égard de l'univers et tentent de maîtriser leur existence avec leur tête » (Höller, 1994, p.41). En somme, le sujet qui (se) raconte ménage une distance permanente entre lui et le monde extérieur en s'enfermant dans leur pensée où il exerce un contrôle total sur lui-même, du moins le croit-il.

Contrairement à Kafka qui, selon toute évidence, subissait l'existence, Bernhard lui résiste, voire la combat. Sa combativité ne se nourrit pas seulement de son enfance malheureuse, mais puise sa force dans sa résistance à la maladie, qui annonçait sa mort

prochaine. En 1949, Bernhard est atteint d'une maladie mortelle aux poumons¹³, dont il mourut en 1989. Douze ans avant son décès, Bernhard sait qu'il peut succomber à tout moment. Dès lors, il écrit non pas contre sa maladie, mais bien avec elle, comme le montrent les oeuvres *Le Souffle*, *L'Imitateur*, *Oui*, parues en 1978. Et cela se poursuit dans ses œuvres, comme *Le neveu de Wittgenstein* et *Le naufragé*. À travers celles-ci, Bernhard se confronte dans l'écriture à la conscience que son incurable maladie qui ne lui laisse que le temps le plus bref. L'écriture devient, pour Bernhard, un moyen de survivre, de prolonger et déployer son existence dans un délai trop court. Chantal Thomas écrivait à juste titre dans *Thomas Bernhard* :

Il se jette dans " l'occasion de la maladie " avec une passion éhontée. Puisque la société est cancérogène, mortifère, le personnage bernhardien tombe malade, mais il le fait avec une intensité, une énergie, une inventivité qui renvoient à l'état de pâles esquisses l'état maladif "normal". Il ne subit pas sa maladie, il la veut. Il la travaille comme un talent personnel et la retourne contre sa cause en lui prêtant l'éclat d'un acte d'accusation, la fulgurance d'une explosion mortelle. (Thomas, 1990, p.142)

Comparativement à Gombrowicz, Bernhard ne s'identifie pas directement à son narrateur-personnage, il le fait par le biais de sa maladie. Ses œuvres font référence à l'état de santé de l'écrivain lorsqu'il est question du narrateur ou du personnage principal. « The omnipresence of death motivates the protagonist's concerted effort to discover the inner man, his identity and value, his weight when set on the scales against nullity » (D. Dowden, 1991, p.5). Je démontrerai plus loin que ce thème de la maladie (de la mort) vient illustrer le côté destructeur de toute forme d'altérité, car elle oblige justement un contact avec l'étranger. Le sujet contracte l'autre symboliquement, et est envahi par l'autre pour être finalement tué par lui.

Ce que les romans de Bernhard dénoncent, l'image qu'ils réfléchissent, c'est justement la non-viabilité d'une existence préconçue. Kafka articulait la représentation qu'il donnait de lui-même autour de la notion de parasite, comme le montre sa *Métamorphose*. Bernhard, lui, pousse l'idée jusqu'à son paroxysme et la dépasse. Je suis d'accord avec Dowden lorsqu'il écrit avec une pointe d'humour « Bernhard's fiction as a whole might profitably be regarded as a collection of suicide notes » (D. Dowden, 1991, p.6). En lui

¹³ Cette maladie, pulmonaire et cardiaque, effectivement mortelle, était la terrible conséquence de la tuberculose que Bernhard avait contractée à la suite d'une pleurésie avec épanchement.

donnant les mille et une raisons de mourir, il ne reste plus pour le lecteur que de trouver les mille et une raisons de survivre.

1.2.3 La vie est un théâtre

Dans sa quête du moi, Bernhard n'hésite pas à se mettre en scène. Il utilise ses propres blessures du passé pour son projet d'écriture. L'isolement et la maladie ne sont que des « occasions » pour critiquer la vie. Toutefois, il faut bien se garder de voir dans cette recherche une tentative d'introspection. Bernhard n'est pas à la recherche du mal qui le ronge, il le connaît aussi bien que sa maladie. « L'écriture de Bernhard est [d'abord] un exercice critique qui a pour objet notre existence et le langage de notre existence » (Gargani, 1990, p.13). Quel est-il justement? Le langage de l'existence, répondrait probablement Bernhard, est l'absurdité. Celle-ci tient au fait que la vie conduit inéluctablement à la mort, et que cette réalité annule toute possibilité de faire ou de donner un sens à l'existence. L'absurde pour Bernhard naît justement au moment où le sujet essaie de créer ou de trouver un sens à son existence, ou encore lorsqu'il est convaincu que le monde possède la réponse à son angoisse existentielle. Or, qu'est forcé de constater le sujet bernhardien? Rien d'autre que sa solitude ontologique.

Pour dénoncer l'absurdité de la vie, Bernhard fait de son écriture un espace théâtral où chaque individu ne joue que son rôle en attendant que la mort ou que le suicide ne le sorte de scène. À travers ses mises en scène, Bernhard soumet ses héros à la pression de l'existence qui est exercée par le regard de l'autre : l'ami, le parent, la société autrichienne. Chez Bernhard, le théâtre décrit d'une manière caricaturale chaque situation en insistant sur l'impossibilité de communiquer et de parler, la vanité des efforts que l'homme consacre à se faire comprendre. Bref, ce théâtre révèle les malentendus accumulés par l'homme et qui font de lui un mutilé de l'existence.

Un malentendu nous projette dans le monde des malentendus, il nous faut subir ce monde uniquement fait de malentendus et le quitter du fait qu'un unique grand malentendu, car la mort est le plus grand malentendu qui soit [...]. (LN, p.80)

Ce théâtre illustre finalement le dépérissement des sujets qui n'est attribuable qu'à eux-mêmes. Les sujets sont définis par leur volonté de préserver leur individualité, mais cette

ardeur les force à plonger aux limites de l'isolement, de la folie et du suicide. Ce que dévoile l'écriture de Bernhard, c'est l'effet d'une pensée sclérosée qui ne peut plus se développer ou générer de la nouveauté puisqu'elle s'est refermée sur elle-même pour s'isoler de l'altérité.

Le naufragé explore donc la conséquence de cet enfermement dans la pensée. Il s'agira, au cours de la présente étude, d'en comprendre la nature et les mécanismes. Nous verrons que la volonté de se protéger de toute forme d'altérité entraîne systématiquement le dépérissement des protagonistes. Je tenterai également d'anticiper ce qui adviendra du personnage-narrateur, car ce dernier, en se comparant constamment aux deux autres, demeure dans une posture pour le moins ambiguë.

La quasi-absence de rapport d'altérité conduit, d'un point de vue sémiotique, à un excès de la représentation dans la narration qui, sous la surcharge de l'individualisme et du perfectionnisme formel, n'arrive plus à générer de la nouveauté. Ceci est manifeste chez Bernhard par les caractères répétitifs du texte qui témoignent de l'enfermement tant psychique que physique des sujets.

1.2.4 L'écriture de la déconstruction

Je désire revenir sur le point, énoncé précédemment, concernant le fait que l'écriture de Bernhard est une critique de l'existence. Qu'est-ce que son exercice dévoile sur la condition humaine? L'écriture de Bernhard dénonce la falsification au cœur de toute communication. Ce point me semble crucial puisque l'homme est, par nature, un être social, et qu'il développe sa conscience et sa connaissance grâce au langage. Bernhard souligne que le langage n'est pas une entité transcendante, mais bien une invention de l'homme qui sert à comprendre son environnement, et qu'il ne saurait correspondre à un absolu en-soi, et qu'il ne saurait donner une représentation exacte de son objet. Ce qui est communiqué ou représenté n'est qu'une interprétation de ce que nous pouvons nommer la vérité. D'une certaine manière, le langage ne permet que l'expression de notre point de vue personnel, même s'il est de l'ordre social. Pour Bernhard, la vérité est incommunicable. « Dans la mesure où il n'existe aucun monde univoque qui en attendrait un quelconque reflet, l'activité

de composition du langage devient pour l'homme la condition de son autoconstitution » (Gargani, 1990, p.10). En tant qu'être totalement isolé des autres par la chair périssable, comment peut-on parler de vérité étant donné l'impossibilité pour l'homme de savoir s'il ressent la même chose qu'autrui?

Pour Bernhard, la littérature ne doit pas se consacrer à une tâche de description, puisqu'il n'existe aucun monde dont il conviendrait de produire une image fondée sur des certitudes. L'homme, pour lui, rappelons-le, est jeté dans ce monde totalement étranger, hostile et muet. C'est l'angoisse des origines qui l'amène à commettre un acte d'écriture (ou d'énonciation). Bref, c'est par elle qu'il fait parler le monde. En d'autres mots, la description du vrai ne serait qu'une simple fiction, un mensonge. Ce que dévoile l'exercice de Bernhard, c'est la solitude ontologique du sujet. Même si le langage pouvait, dans une certaine limite, servir de pont entre les individus, il demeure une source inépuisable de malentendus. Le mot de l'autre blesse et tue. Le discours indirect, qu'emploie fréquemment Bernhard, illustre très bien cette situation paradoxale de la condition humaine. C'est pourquoi l'écriture de Bernhard est non pas le lieu d'une description, mais bien d'une réflexion intérieure, d'un soliloque dépourvu de compassion et de sentimentalité. Ce qui meuble le récit, c'est le discours et les actes des autres protagonistes qui sont l'objet d'étude du narrateur. L'écriture de Bernhard prend forme à partir d'une analyse critique ayant pour objet les relations interhumaines paradoxales. Gargani écrit à cet effet :

En mettant au jour le renversement permanent de tous les aspects, de tous les concepts, de toutes les attitudes humaines en leur contraire, en une variété infinie de contraires, elle [l'écriture de Bernhard] trace elle-même son propre destin : mettre à nu l'impossibilité de communiquer et de se parler, la vanité des efforts que nous consacrons à nous faire comprendre. (Gargani, 1990, p.13)

Tous les personnages qui gravitent autour du narrateur dans les romans de Bernhard s'inscrivent dans cette logique. Dowden écrit en parlant des quêtes poursuivies par ces protagonistes : « what counts is the insane pride of protagonist in his destructive pursuit of perfection » (Dowden, 1991, p.6). Ce qui cause leur perte — il faut souligner qu'ils finissent tous par mourir — c'est de croire être compris tout en espérant, en vain, une aide, de l'extérieur. Nous verrons que, dans *Le naufragé*, Wertheimer reste prisonnier de telles expectatives.

1.2.5 Le naufragé

Que raconte *Le naufragé*? Il expose le soliloque d'un homme aux poumons atteints qui, devant le suicide apparemment logique de son ami Wertheimer, cherche à comprendre l'impact qu'a eu ce geste sur sa propre existence. Puis cette réflexion le ramène vingt ans plus tôt, au cœur d'un événement clé de leur existence, la rencontre de Glenn Gould¹⁴ durant le cours d'Horowitz au Mozarteum de Salzbourg. Rencontre déterminante au cours de laquelle le narrateur et Wertheimer sont mortellement touchés par le génie triomphant de Glenn Gould interprétant les *Variations Goldberg*. Devant la grandeur du « meilleur du siècle » (LN, p.10), tous deux se détournèrent brutalement et définitivement de leur carrière de pianistes-virtuoses. Ils se réfugièrent pour l'un dans la philosophie et pour l'autre, Wertheimer, dans les sciences humaines. Vingt ans plus tard, au terme d'un long « processus de dépérissement » (LN, p.12), qui s'était accéléré après la mort naturelle de Gould, Wertheimer se pend à un arbre situé à une centaine de mètres de la résidence de sa sœur à Zizier en Suisse. Le narrateur vague dans cet entre-deux de symboles extrêmes : l'humanité désastreuse de Wertheimer et l'inhumanité transcendante de Gould. *Le sombreur* et le génie sont morts. Pourquoi le narrateur leur survit-il? Que signifient ces morts et comment, lui, peut-il mourir?

1.2.6 La mise en scène d'une mort

Nous observerons les thèmes qu'emploie Bernhard dans *Le naufragé* pour étudier ce suicide comme l'aboutissement d'une réflexion logique. Ainsi, je dégagerai ce qui me sera utile pour le dernier chapitre de ce mémoire concernant la surcharge du signe. Dans le dessein de comparer le processus de dépérissement du sujet bernhardien au signe de Peirce, je tenterai de montrer qu'en s'enfermant à l'intérieur de sa pensée, donc en évitant l'altérité, le sujet bernhardien se replie sur lui-même de telle sorte qu'il déconstruit arbitrairement les signes pour sombrer dans la folie et la mort. Les principales caractéristiques de l'écriture de

¹⁴ Il faut signaler que le Glenn Gould de Bernhard n'est pas le Glenn Gould historique, mais si Thomas Bernhard a dressé un portrait particulièrement juste du célèbre pianiste.

Bernhard, que j'ai colligées précédemment, m'aideront à identifier les thèmes autour desquels s'articule le dépérissement.

1.2.7 L'individualisme

Un thème chez Bernhard qui illustre bien le danger de la pensée sclérosée est celui notamment de l'individualisme radical qui se refuse à l'altérité. Ou, du moins, qui ne sait pas comment l'intégrer. L'individualisme et l'authenticité ne sauvent pas l'individu, au contraire, ils l'anéantissent¹⁵. À quoi répond ce besoin irrépessible de vivre dans le solipsisme plus complet et de ne vivre que pour et par soi? En un mot, survivre. Selon Gargani :

l'exercice de la pensée, [chez Bernhard], je veux dire le complexe de cette activité qui, dans son œuvre, s'accomplit dans des exercices de pensée, est l'art d'exister contre les faits, l'art le plus difficile à définir, mais dont la tâche, invariablement, consiste à rendre supportable l'insupportable : l'existence comme pression intolérable de la vie. (Gargani, 1990, p.14)

D'abord, exister contre la pensée unique, souhaitée par l'État, la société et la masse. La pensée, pour Bernhard, existe contre les faits en les soumettant à la désarticulation de leurs aspects contradictoires et aux conditions de leur propre subversion. Son écriture résiste aux idées toutes faites qui pétrifient le monde dans une image figée. Elle attaque surtout les lieux communs et les certitudes traditionnelles, qui facilitent notre existence en nous assurant que tout a une définition, une raison d'être et que tout est assujéti à un ordre transcendant.

Pour Bernhard, il n'y a pas de transcendance ni de représentation univoque du monde. Jusqu'à présent, je n'ai mentionné que ce qui gravitait autour du narrateur sans vraiment m'attarder sur ce dernier. L'instance narrative est particulière chez Bernhard dans la mesure où elle ne démontre aucune prise de position directe. En effet, ce « je » qui observe se situe à distance de son objet, sans réellement rentrer en contact avec lui. Cette distance permet de soumettre l'objet à une analyse qui en fin de compte le dissoudra. Et pourtant, il est question de combat, de résistance à l'image, aux idées toutes faites. Mais cette résistance se fait surtout en dénonçant l'artifice de ces images pour en dévoiler l'absence de sens. Ce dédoublement, qui se base sur la distance marquant les rapports du narrateur aux personnages dont il rapporte le discours, a pour conséquence de placer la situation narrative dans une

¹⁵ Au chapitre 3 du présent mémoire, je traiterai de l'idée de la surcharge qui finit par détruire le sujet chez Bernhard.

condition de stabilité et d'objectivité. Ainsi, l'instance narratrice place sous la loupe d'un microscope l'existence d'un personnage pour lui retirer tous les masques dissimulant son vide identitaire. L'analyse démontre que l'homme n'est rien sinon le produit de l'autre et que son existence est conditionnée par l'idée de vouloir s'opposer à cet autre.

Toutefois, il faut comprendre dans l'image que je viens de donner, que le chercheur ne maîtrise pas son objet, bien au contraire. Ce qui est sous la lamelle du microscope de Bernhard, c'est ce à quoi nous sommes soumis : l'insupportable nature. En fait, de la position pour le moins objectiviste de la narration, on voit significativement se produire un dédoublement. D'un côté, la narration élabore un abri contre la nature qui est illustré par le soliloque. De l'autre, elle est assiégée par celle-ci, car la narration ne peut sortir d'elle-même. Ce qui nous est révélé ici, c'est que l'homme n'est pas au centre de l'univers, qu'il n'en est pas la finalité. En fait, l'homme est une construction de l'homme, voire un produit de l'art, une chose répugnante selon le Glenn Gould de Bernhard. Ou encore comme le constate le narrateur du *Naufagé* : « chaque homme est unique et chaque homme, pris isolément, est effectivement la plus grande œuvre d'art de tous les temps [...] » (LN, p.106). L'individualité dans laquelle se cloître le sujet bernhardien, n'est donc qu'une illusion que la narration, dans sa tentative de la maintenir, finit par dissoudre.

1.2.8 Le lieu géométrique optimal

La résistance du sujet chez Bernhard prend forme dans la pensée. Toutefois, l'isolement de cette dernière amorce également un processus de dépérissement qui finit par décomposer l'objet de la pensée. Wertheimer illustre parfaitement cette réalité. Pour résister au monde, il se réfugie dans ce que Gargani (1990, p. 20) nomme un *lieu géométrique optimal*. Le *lieu géométrique optimal* marque la distance entre les faits et les objets de l'existence. Le roman nous donne plusieurs exemples, autant psychiques que physiques, de ce genre de refuge : le soliloque du narrateur, le pavillon de chasse de Wertheimer à Traich, le studio de Gould isolé dans le Nord de l'Ontario, l'écriture du narrateur, les sciences humaines de Wertheimer, le côté strictement formel de la musique, etc. Autant de masques qu'il en faut

pour cacher l'absurdité de la vie, soit le plus grand malentendu qui soit pour Bernhard, la mort.

Paradoxalement, chez Bernhard, ce *lieu géométrique* qui pourrait sembler salvateur se transforme rapidement en cauchemar, en raison de son isolement radical. Je cite ici un passage du *Naufagé* qui illustrera mon propos :

Notre existence consiste à être continuellement contre la nature et à procéder contre la nature, disait Glenn, à procéder contre la nature jusqu'au moment où nous baissions les bras parce que la nature est plus forte que nous, nous qui, par outrecuidance, avons fait de nous-mêmes *un produit de l'art*. (LN, p. 94)

Le *lieu géométrique* permet, par son isolement, de s'élever contre la pression de la culture, qui est souvent associée à la nature dans les textes, pression surtout issue de la conscience qu'a l'homme de sa propre mortalité qui le pousse à trouver un sens à son existence pour combattre l'absurde. Gargani écrit dans son étude sur Bernhard que :

l'homme ne vient pas au monde en ayant pour tâche d'en donner une représentation au moyen de son langage ou de ses systèmes symboliques. À l'aide de ces instruments, il lui appartient bien davantage de se construire une demeure, un centre géométrique qui lui permette de survivre à la pression autrement insupportable de son existence et des faits qui l'entourent dans un monde qui ne lui est pas destiné, un monde où il est jeté sans savoir pourquoi ni comment. (Gargani, 1990, p.21)

Mais comment être contre la nature? En devenant un *produit de l'art*, comme le soulignait Glenn Gould. En se dotant d'une définition précise de sa propre existence, en se munissant de conceptions durement arrachées au chaos qu'incarne la nature. Ainsi, le sujet bernhardien croit être tout parce qu'en réalité il n'est absolument rien. Et en demeurant dans son *lieu géométrique*, il peut continuer à le croire. C'est pourquoi l'altérité est perçue comme une menace. L'altérité, par nature, éveille à la conscience un non-dit qui détruit systématiquement cette illusion. En effet, comme l'observe le personnage Glenn, la nature est plus forte, car la présence de la mort, comme altérité ultime, ne peut être éludée et le sujet devra fatalement lui faire face.

Une fois que le sujet-personnage est placé devant la mort, son *lieu géométrique optimal*, d'abord créé pour résister aux faits et à la pression de l'existence, devient alors la prison et le tombeau de sa pensée, car « pousser la pensée jusqu'aux limites extrêmes de ses possibilités, c'est sombrer dans une situation de compulsion de pensée » (Gargani, 1990, p.39). Ou, en d'autres mots, la pensée sombre dans un processus de dépérissement produit

par une surcharge du même. Car pour résister à la mort, la pensée soumet son objet à la répétition, le corrigeant sans cesse et ce qui en fin de compte décompose l'objet de la pensée plutôt que de le constituer.

La décomposition de l'objet de la pensée est aussi la conséquence directe de la distance que le sujet place entre lui et l'objet du monde. À un certain point, cette distance devient telle qu'elle le dissout et le sujet sombre dans la folie, car il ne lui est plus possible de créer du sens. Par exemple, Wertheimer croit que sans sa rencontre avec Glenn Gould, il serait le virtuose du siècle. Mais Wertheimer ne déroge pas de cette croyance et sa conscience de lui-même ne peut plus se développer, rivée qu'elle est à cette image unique et utopique de virtuose de piano. Dans ce cas, l'objet du monde serait le piano, que Wertheimer a rejeté à deux reprises : la première lorsqu'il est entré dans les sciences humaines; la seconde lorsqu'il avait résolu de se suicider. J'aurai l'occasion de revenir sur ces scènes qui, dans une perspective sémiotique, amorcent et concluent le dépérissement de Wertheimer.

1.2.9 Le perfectionnisme

L'idée d'atteindre un absolu en toute chose est un thème majeur dans le roman. En effet, les protagonistes du *Naufagé* aspirent à devenir une image qui serait une représentation unique et synonyme de perfection, soit celle du virtuose au piano. À la manière de Narcisse, le narrateur et Wertheimer sont fascinés par cette image qui s'est incarnée en Glenn Gould. Privés de la possibilité de devenir cette image, le narrateur et Wertheimer s'enferment irrémédiablement dans leur pensée. Gargani observe également que « l'image, comme identification d'une idée avec le monde, signifie pour cette raison l'immobilisation, la paralysie mortelle de la pensée [...] » (Gargani, 1990, p.16). Dans *Le naufragé*, cette paralysie est illustrée par le suicide calculé de Wertheimer qui, jusqu'au dernier moment, aura été sous l'emprise d'une telle image, soit celle du virtuose au piano Glenn Gould.

Dans le roman, les trois personnages principaux se sont fixé un absolu à atteindre au cours de leur existence. Voici un exemple qui explique en partie l'algorithme du suicide de Wertheimer et la survie obligée du narrateur-personnage :

[...] comme c'était le point culminant uniquement qui m'intéressait en toute chose, j'étais obligé de me séparer de mon instrument, comme je venais brusquement de m'en apercevoir, je n'atteindrais assurément pas le point culminant, il était donc normal que je mette mon piano à la disposition de sa fille si douée [...]. (LN, p.13)

Wertheimer n'a jamais pu se remettre de la rencontre avec le meilleur, Glenn Gould, contrairement au narrateur qui, lui, dit : « quand nous rencontrons le meilleur, nous devons renoncer, pensais-je » (LN, p.15). D'ailleurs, c'est justement ce renoncement, symbolisé par la destruction de son piano, qui permet au narrateur de se raconter. Et cela, dans l'espoir, peut-être, de trouver une signification au fait qu'il ait survécu aux deux autres. Contrairement à Wertheimer, qui se lança dans les indéfinissables sciences humaines sans vraiment renoncer à son piano et donc à la possibilité de devenir un virtuose. Et ne pouvant être le meilleur, Wertheimer fut incapable de produire du nouveau comme le démontre la mise en scène de son suicide.

Le thème du perfectionnisme marque l'origine du dépérissement chez le personnage Wertheimer. Il démontre aussi que la quête d'un absolu à atteindre chez celui-ci ne génère aucune nouveauté. Le roman dénonce la pensée schématique que dissimule une telle conception : soit perfection/échec. Nous verrons plus loin que le destin de Wertheimer est manifeste en ce sens.

Le roman ne concède pas un meilleur sort au gagnant. Le symbole de perfection que représente Glenn Gould va également en ce sens puisque Gould, sur le plan de la création, n'a rien réalisé ou créé sinon l'interprétation des *Variations Goldberg*. En effet, Gould, possédé par son « radicalisme pianistique » (LN, p.11) succombe sous le poids de son propre art : « Ce qui l'a tué [pense le narrateur] c'est la situation sans issue dans laquelle son jeu l'a entraîné en près de quarante ans [...] » (LN, p.12). Gould est un virtuose misanthrope, ne vivant que pour son art. Bref, comme le mentionne le narrateur : « Glenn était au bout du compte devenu une machine à faire de l'art, il n'avait plus rien de commun avec les hommes [...] » (LN, p.105). Glenn Gould ne désirait pas être humain, mais bien un piano puisque le

côté formel qu'offre cette existence exclut les rapports d'altérités. Glenn devient un symbole si puissant pour ses deux compagnons, qu'il les prive de toute possibilité de devenir autres.

Il ne reste qu'à comprendre comment fonctionne ce mécanisme d'autodestruction. Nous verrons que la méthode est fort simple : pousser au paroxysme ces valeurs décriées en les plaçant devant la mort. Pour Wertheimer, atteindre la perfection dans le suicide, nous le verrons au chapitre III, c'est orchestrer son suicide de façon à l'opposer à la mort de Gould. Ainsi, il oppose au génie de ce dernier son propre échec. Ce qui fait dire à Dowden : « few survive the test, and none is triumphant » (Dowden, 1991, p.7). En représentant des sujets obnubilés par une image parfaite et absolue, et ensuite ces mêmes sujets détruits par elle, le roman illustre l'impossibilité d'évoluer sans la dialectique de l'altérité.

1.2.10 La mort

La mort est le thème dominant dans l'ensemble de l'œuvre bernhardienne, puisque tout ne peut commencer que par elle. Je l'ai souligné précédemment, la vie pour Bernhard est un non-sens dans la mesure où la mort annule le sens de la vie. Ainsi, on peut comprendre la conception particulière du suicide selon laquelle, dès la naissance, la première question qui surgit par rapport à l'existence est comment y mettre fin. Face à la mort, le sujet ne peut plus se réfugier dans ce qu'identifie Dowden comme les « complacent and conventional assumptions that make life easy for us [...] » (Dowden, 1991, p.7). Le soliloque du narrateur s'ouvre par la constatation que Glenn Gould, « le plus important pianiste virtuose du siècle, n'a atteint que cinquante et un ans [...] » (LN, p.9), mourut de sa « belle mort », comparativement au suicide de Wertheimer, lui-même également âgé de cinquante et un ans. D'entrée de jeu, le narrateur se retrouve entre ces deux morts et entreprend de les rendre significatives. Or que signifient-elles au juste?

Tout d'abord, il est question d'une prise de conscience face à la mort, et donc d'une remise en question de l'existence. Le roman s'ouvre par une épigraphe tirée du texte : « Un suicide mûrement réfléchi, pensai-je, nullement un acte spontané de désespoir » LN, p.9). Puis le monologue du narrateur relate la mort de Glenn Gould, une mort naturelle qui assure à

ce dernier une place de choix dans le panthéon des arts. D'emblée, le récit oppose deux décès marqués distinctivement par l'échec de l'un et la réussite de l'autre. Selon le narrateur, Wertheimer n'aurait pu supporter le fait de survivre à Glenn Gould, celui qui, dans sa conception schématique et antinomique de *sombreur*, justifiait son existence. Gould est mort au sommet de son art, Wertheimer doit le faire au sommet du sien, soit celui du malheur.

Par conséquent, si le radicalisme pianistique de Glenn Gould a fini par le tuer, le suicide de Wertheimer s'inscrit également dans un mouvement infini de perfectibilité à l'issue duquel Wertheimer atteint un point culminant sur l'échelle du pathétisme. Non seulement se pend-il devant la maison de sa sœur, mais son enterrement demeure provisoire. Ce qui vient couronner le triomphe de son suicide. Ainsi, le *sombreur* continue, même après sa mort, de s'enfoncer sans jamais toucher le fond, prisonnier d'un pur vertige de chute.

La mort est aussi la conséquence de la rencontre avec l'autre. Tous les autres thèmes, l'individualisme, le perfectionnisme et le lieu géométrique optimal, illustrent la vaine tentative d'éluder l'altérité. Dans ce destin commun de perdant assumé par le narrateur et Wertheimer, ce qui fut fatal, c'est la rencontre de la musique et de Glenn Gould. Le personnage Wertheimer est l'exemple excessif d'un homme « chargé » par l'autre, il l'est dans la mesure où c'est le mot de l'autre qui définira son existence : « Nous disons un mot et nous anéantissons un homme, sans que cet homme anéanti par nous s'aperçoive, au moment où nous l'anéantissons d'un mot, qu'il a reçu un coup fatal [...] » (LN, p.170). Contrairement à Gombrowicz, il n'est pas question ici d'un élargissement de la conscience de soi, mais bien d'un besoin de définir et de maintenir l'existence d'un personnage. Wertheimer a élaboré sa mort en fonction de l'image donnée par Glenn Gould qui le désignait comme un « sombreur ».

Dans *Le naufragé*, les protagonistes sont incapables de se départir de l'idéologie individualiste et donc de renoncer à maîtriser leur existence avec leurs têtes. Ce comportement résulte, dans *Le naufragé*, en un dépérissement de la part des personnages, jusqu'à ce que le suicide devienne un acte logique et mûrement réfléchi. La mort symbolise l'arrêt de la pensée qui est représenté dans le roman par l'idée de perfection. Elle est la

conséquence de la volonté du sujet de tout changement apporté par l'altérité, ou du moins de l'incapacité du sujet à l'assimiler. Son individualisme le pousse à construire, si je me permets cette comparaison, littéralement une maison Usher¹⁶, laquelle finira par s'affaisser sous le poids de la surcharge symbolique. J'y reviendrai au chapitre II.

L'omniprésence de la mort dans ce roman pousse le narrateur à entreprendre une quête de la signification dont l'aboutissement demeure incertain même à la fin du récit. Car tout est une question de résistance : combien de temps encore avant que la mort le prenne à son tour? Et peut-il s'autoriser un suicide à son tour? Chantal Thomas donne une piste intéressante dans son ouvrage *Thomas Bernhard* lorsqu'elle écrit, en parlant du narrateur-personnage : « Ce n'est donc pas un vivant qui pense sur un mort, c'est un survivant qui se demande pourquoi il a été devancé » (Thomas, 1990, p.165). Le narrateur ne semble pas pouvoir saisir son « moi » à proprement parler par l'introspection, étant donné que les faits psychiques ne s'expliquent que par inférence à partir des faits externes. De plus, les écrits à caractère autobiographique de Bernhard évitent tout sentimentalisme, toute élévation du « Moi ». Ils « transcendent ainsi l'écriture autobiographique, tendent vers l'universalité et livrent au lecteur, sans concession, ni compassion, tout en rapportant des épreuves personnelles, une réflexion plus générale sur la condition humaine [...] » (Weinmann, 2000, p.129).

Donc, il est davantage question ici d'une inférence au sens peircien du terme, puisque le narrateur essaie de (re)construire une signification suivant un processus cognitif pour propulser sa pensée vers un ailleurs. La question demeure entière pour le narrateur : quelle place occupe-t-il dans ce processus de dépérissement? Le roman semble le placer dans un rôle pur et simple de narrateur, celui qui enregistre les signes de dégradation de l'autre pour reconstruire le processus de la mort de ce dernier, et l'exploite de toutes les manières

¹⁶ Ce récit d'Edgar Allan Poe fait partie des *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Dans sa nouvelle Poe y représente une telle obsession de la maison que l'effondrement de celle-ci reflète la dégénérescence, ou la surcharge, du personnage Usher et sa soeur qui se fondent sur ce que symbolise cette maison. La demeure est désignée comme le seul domaine de leur pensée, rien de ce qui se trouve de l'autre côté des murs du manoir n'a d'importance, voire n'existe. Et les enfants Usher sombrent, à la manière de Narcisse, dans l'histoire de leur antique famille. D'ailleurs, Jean Fisette a fait récemment une étude sur ce texte dans son article intitulé *La pratique du texte littéraire à l'horizon immédiat de l'élaboration de la sémiotique* (2004).

possibles. Le narrateur tente de rendre significatif le suicide de Wertheimer afin de définir sa propre survie et ce qu'elle représente.

Afin de répondre à cette question, il nous faut commencer par observer la place de l'altérité dans le texte. En effet, nous avons pu constater que les personnages de Bernhard voient en l'expérience de l'altérité une menace pour leur individualité. De plus, nous verrons que le récit de soi s'inscrit justement dans une résistance contre l'altérité, mais qui paradoxalement condamne le sujet à un enfermement dans la pensée. Pour mesurer l'impact de l'altérité, le chapitre qui suit se penchera également sur la définition de l'homme-signe chez Peirce, car selon mon hypothèse de départ, l'altérité a quelque chose de hautement sémiotique et par conséquent le récit du narrateur est considéré comme une expression sémiotique.

CHAPITRE II

Écriture de l'altérité

Nous ne sommes nous qu'aux yeux des autres et c'est à partir
du regard des autres que nous nous assumons comme nous-mêmes.
Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant*

[...] je suis devenu un être chimérique, un mensonge ambulante.
Saint-Denys GARNEAU, *Journal*

Que signifie le terme altérité? Au sens strictement étymologique, il est issu d'un emprunt philosophique au bas latin *alteritas*, lui-même dérivé d'*alter*, qui signifie autrui. Mais cette définition ne saurait nous satisfaire étant donné sa généralité.

L'altérité, dans un sens plus général, annonce une transformation dans la mesure où un sujet qui en fait l'expérience voit sa perception du monde et de lui-même changer. De plus, elle est directement liée à la question de l'identité chez l'être humain, puisque ce dernier est éduqué par la présence de l'autre : parents, amis, enseignants, communautés, etc. Et cet autre peut également être une idée, un mot ou même un texte. De son enfance à sa mort, le sujet sera continuellement exposé au contact de l'autre et s'en trouvera transfiguré. Dans le cadre de mon mémoire, j'aimerais aborder la question de l'altérité sous l'angle de la mutation qui s'opère grâce à elle à l'intérieur de textes littéraires.

Je crois qu'il y a dans la notion d'altérité un aspect hautement sémiotique dans la mesure où elle est préalable et qu'elle prépare à la sémiose¹⁷ telle que théorisée par Charles S. Peirce. Mon hypothèse est que l'expérience de l'altérité est essentielle au développement *ad infinitum* des signes. En effet, selon Peirce un signe peut évoluer à la condition qu'il renvoie à un autre signe similaire ou plus complexe qui, lui, recommencera le processus jusqu'à ce

¹⁷ La sémiose se définit comme le processus de constitution et d'évolution des signes, en principe ininterrompue. C'est ce que Peirce qualifie de mouvement *ad infinitum*.

qu'il devienne un nouveau signe. Mais, pour que ce processus se mette en marche, il doit y avoir un élément déclencheur qui stimule les associations requises pour que le signe adopte un sens autre. Je crois que ce rôle est du ressort de l'altérité, dans la mesure où le signe, au même titre que la conscience du sujet, évolue en se définissant sans cesse par rapport à ce qui est autre. Je le démontrerai par l'analyse des romans de Gombrowicz et de Bernhard, dont les récits s'élaborent à partir d'une (ou de plusieurs) expérience(s) de l'altérité.

Les observations qui suivent s'appuient sur l'essai de Pierre Ouellet intitulé *Le sens de l'autre*, qui me servira de point de départ pour consolider une théorie de l'altérité qui réponde aux besoins de mon analyse des romans de Gombrowicz et de Bernhard. Étant donné que ces deux textes sont *autodiégétiques*¹⁸ (Genette, 1972, p.253), l'autre ne saurait ici être une simple personne. Le « je » dans ce texte s'adresse d'abord à lui-même, au lecteur qu'il sera dans un proche avenir. L'autre, ici, c'est d'abord l'écriture, le récit lui-même. Je montrerai ensuite le rôle que joue l'altérité dans un texte littéraire compris comme une expression sémiotique. Pour ce faire, j'établirai les affinités qu'il y a entre l'avancée diégétique et le mouvement sémiosique¹⁹. Aussi dans le but de circonscrire ma démonstration à l'intérieur du mouvement sémiosique, je propose de considérer le narrateur, lorsqu'il est question du récit *autodiégétique*, comme un signe. En effet, nous verrons que c'est l'homme-signe qui, à l'intérieur du récit de soi (l'autofiction), se développe comme un signe. Pour illustrer cette comparaison, je me référerai au texte de Peirce intitulé *La conscience est comme un lac sans fond*, dans lequel la pensée est assimilée à l'avancée du signe. Enfin, je démontrerai que les romans à l'étude sont construits selon un processus où la narration se fonde essentiellement sur les conséquences de l'expérience de l'altérité. Toutefois, il faut souligner que les œuvres à l'étude sont antithétiques : *La pornographie* s'élabore sur une sémiose réussie tandis que *Le naufragé* relève d'une sémiose inversée qui dissout les signes.

¹⁸ Gérard GENETTE qualifie d'autodiégétique un récit écrit à la première personne et qui prend la forme autobiographique. Dans cette catégorie de récit, le héros-narrateur ne cède pour ainsi dire jamais le privilège de la fonction narrative. Le terme autofiction peut également servir à nommer ce type de récit.

¹⁹ Ce qui concerne le processus de la sémosis.

2.1 Sémiotique et altérité

2.1.1 L'expérience de l'altérité

Pour parler d'altérité à l'intérieur d'un cadre littéraire, je prendrai comme point de départ les textes de Gombrowicz et de Bernhard. Ma réflexion se base sur deux éléments qui sous-tendent la problématique de l'expérience de l'altérité. D'abord, je ferai observer de quelle manière la transformation opérée chez les deux narrateurs des romans étudiés passe par les sens, soit la vue, chez Gombrowicz, et l'ouïe, chez Bernhard. Ensuite, je montrerai comment le récit *autodiégétique*, dont l'objet porte sur l'influence des perceptions dans la constitution de l'identité des narrateurs, s'appuie lui aussi sur la notion d'altérité.

Ce que ces œuvres ont en commun, c'est la condition même de leur production. Les narrateurs sont hantés par un souvenir dont la signification leur échappe et qui bloque leur pensée. Ce mécanisme est comparable à celui qui est à l'œuvre chez Marcel Proust, pour qui, justement, l'épisode de la madeleine enclenchera le projet d'écriture qui constituera *La Recherche*. Le narrateur-Gombrowicz de *La pornographie* fonde sa narration sur une aventure, qu'il qualifie de fatale²⁰, où sa représentation du monde fut profondément modifiée. Sa narration se concentre sur la présence de Frédéric, qui lui fait prendre conscience du sentiment de vacuité et de vide qui l'habite. Afin d'identifier ce sentiment, le narrateur entreprend de revisiter son souvenir pour découvrir la signification de cet épisode. En ce qui concerne le narrateur du *Naufragé*, c'est le suicide de Wertheimer qui éveille sa conscience d'un manque, une anormalité, une impression d'échec devant le constat de sa survie. Sa survie est d'autant plus étrange que, pour lui, le suicide de Wertheimer est une figure de l'échec par rapport à Glenn Gould. Le narrateur tente donc d'éclaircir ce paradoxe par une narration aussi épurée que possible. Toutefois, plus il essaie de composer, plus il décompose l'objet de sa narration.

²⁰ Ce qui est fatal dans cette aventure gombrowiczienne, c'est l'expérience de l'altérité. Tout comme l'exil de l'auteur, le changement marque et transforme le sujet. Dans *La pornographie*, c'est la perception et du même coup la représentation du monde qui sont modifiées. Le narrateur fondera son appartenance au monde par une réappropriation de son corps au détriment de sa foi catholique. Si l'on se réfère à la culture polonaise de l'époque, la perte de la foi est effectivement une catastrophe en soi.

Il s'agit de comprendre comment l'expérience de l'altérité a pu changer la représentation du monde de ces deux narrateurs et quel rôle cette expérience joue dans l'avancée diégétique.

L'essai de Pierre Ouellet peut nous apporter quelques éclaircissements à ce sujet. Au chapitre X, intitulé « L'expérience de l'autre. Esthétique de l'empathie », Ouellet présente la problématique de l'expérience de l'altérité par l'effet de rebond que procure l'expérience esthétique. Ouellet écrit que cette expérience

[...] nous montre que le sujet vit un surcroît d'être précisément lorsqu'il perd son identité ou ses contours propres, son acte de « contemplation » le plongeant dans l'altérité ou l'étrangeté radicale de l'œuvre, qui ne se livre qu'en échappant à toute forme de reconnaissance ou d'identification, bref, à toute individuation. (Ouellet, 2003, p. 183)

J'aimerais ajouter que l'acte de contemplation englobe aussi les esthésies²¹. Une fois que le sujet s'abandonne à son acte de contemplation, les contours de son identité propre deviennent flous, donc perméables. Son esprit peut acquérir ou accepter un nouveau savoir grâce à l'empathie et à l'abandon des préjugés. Le sujet doit donc s'affranchir des images toutes faites, des stéréotypes, pour laisser surgir à sa conscience un non-dit, un élément nouveau issu de cette expérience esthétique.

Autrement dit, je me détache de moi en m'attachant tout entier à ce que je vois [cela peut être une oeuvre d'art ou un acte d'écriture...], car cette perception vécue m'affecte et me lie au plus près, me retient à elle en me sortant de ce que je suis, sans que je cesse d'éprouver au plus vif un sentiment d'existence et un surcroît d'être, où le sens intime ne touche pas que le soi mais comprend l'autre [...]. (Ouellet 2003, p.188)

L'altérité est un phénomène par lequel le sujet prend conscience de la relation dialectique entre lui et l'autre, relation qui, d'une certaine façon, met en péril son existence en soulignant l'instabilité de son identité. Ce phénomène perçu est le rebondissement de l'image du sujet, car en fait le sujet se projette dans le non-sens de l'autre ou de l'œuvre. C'est-à-dire, comme l'écrit Ouellet, la capacité de sortir de soi pour que le sujet puisse « faire l'expérience de soi comme *per-sona*, voix qui passe à travers l'autre » (Ouellet, 2003, p. 190). Le péril d'un tel échange réside dans le fait que l'image de soi, qui est réfléchi par/dans l'autre, ne correspond pas à celle que le sujet a de lui-même. En effet, il se perçoit non plus seulement comme sujet, mais aussi comme objet. Le sujet regarde son propre masque (*persona*) à

²¹ Les esthésies sont des sensations, des modes différenciés de la présence au monde. Elles marquent les étapes logiques de la perception, de l'élaboration sémiotique de la représentation. (Jean FISETTE, « La rencontre de la sémiotique et de l'esthétique : Approximations, hésitations et ambiguïtés chez Peirce.»)

travers celui de l'autre, par anticipation et par empathie. Cette nouvelle image ou *persona*²² est de l'ordre de l'altérité à la condition qu'elle contienne un savoir nouveau pour le sujet.

Afin d'enrichir cette observation, référons-nous à l'ouvrage fort intéressant de Dany-Robert Dufour intitulé *Les mystères de la trinité*, où il fait une réflexion concernant la relation triadique de l'altérité : « pour être un, il faut être deux, mais quand on est deux, on est tout de suite trois » (Dufour, 1990, p.57). Pour dire « je » il faut renvoyer à un « tu », mais pour éprouver sa propre présence au monde, pour s'éprouver mutuellement comme sujet-objet, il faut un « il ». Ce « il » que Dufour désigne comme « une place de l'absence » (Dufour, 1990, p.57) est un non-dit qui engagera le mouvement de la pensée, similaire à la narration. L'image de soi que voit le « je » dans l'autre représente un moi pluralisé, c'est-à-dire à la fois semblable et différent. Chez Gombrowicz, par exemple, ce face à face (ou ce « jeu de posture ») entre le « je » et le « tu » permet au narrateur de sortir de son inertie existentielle initiale et de se propulser dans une avancée diégétique qui se matérialisera dans *La pornographie*. Toutefois, chez Bernhard, ce face à face ne conduit qu'à un enfermement du sujet à l'intérieur de sa pensée, qui le coupe de la présence de l'autre; le « je » ne s'adresse qu'à lui-même, à la manière de Narcisse s'adressant à son propre reflet. De cette manière, le sujet bernhardien est incapable de faire l'expérience de soi en tant que *persona* puisqu'il ne vise qu'une représentation épurée du monde et de lui-même. Par conséquent, comme nous le verrons au chapitre III, la narration ne peut plus sortir d'elle-même.

L'autre, dans les deux textes, n'est pas un miroir magique²³ (Andacht, 2000, p. 634), mais une fonction de l'interprétation. Le « tu » qui est autre n'est pas un interprète du « je »

²² L'emprunt de ce terme à C.G. Jung est fort pertinent. Je réécris ici la définition donnée par Jung dans *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. « Or, comme son nom le dit, la *persona* n'est qu'un masque, qui, à la fois, dissimule une partie de la psyché collective [chez Peirce ceci est nommé le « *Mind* »] dont elle est constituée, et donne l'illusion de l'individualité; un masque qui fait penser aux autres et à soi-même que l'être en question est individuel, alors qu'au fond il joue simplement un rôle à travers lequel ce sont des données et des impératifs de la psyché collective qui s'expriment. » (Jung, 1997, p.84)

²³ Dans son introduction à l'ouvrage *Towards another view of the Other: neither an exotic fruit nor a deadened plague*, Andacht présente l'autre de la manière suivante : « *it represents a successful alternative to altercide: his is neither an idealized vision of our-selves which uses the Other as magical, improving mirror, nor the finding of a fallen condition that the Other must overcome, in order to get closer to what we have already achieved. [...] The Other as interpretant is always, in some measure, unexpected, or not entirely predictable from the object, from what is most familiar to us within our horizon of interpretation.* » Andacht poursuit plus loin en disant que l'humain

qui réfléchirait une image véritable du sujet, car il n'occupe qu'une présence qui ne fait que renvoyer le sujet à lui-même, c'est « je » qui perçoit son image dans l'autre. Cet extrait de la lettre de Frédéric dans *La pornographie* illustre bien ce paradoxe :

J'écris pour prendre contact. Je ne veux pas être seul dans cette histoire. Si on est seul, on ne peut jamais avoir la certitude, par exemple que l'on n'a pas perdu la raison. À deux – c'est autre chose. À deux, il y a une garantie et une garantie objective. À deux, il n'y a pas de folie. (LP, 1078)

C'est de la même façon que le narrateur s'adresse d'abord à un autre, c'est-à-dire lui-même, le lecteur qu'il sera ultérieurement. De ce fait, les personnages des récits viennent simplement illustrer la réflexion des narrateurs. Voilà pourquoi nous devons écarter la dimension psychologique.

À la lumière de la définition de l'altérité, nous pouvons nous demander quel lien unit l'écriture autodiégétique et l'altérité ou, plus précisément, en quoi consiste l'écriture de l'altérité. Le but du présent chapitre sera d'essayer de répondre à cette question en m'appuyant sur l'hypothèse suivante : l'écriture autodiégétique ou autofictive se construit par la mise en scène de l'altérité, et cette représentation du moi façonné par l'autre confèrera rétroactivement un sens à l'existence du narrateur. C'est donc la dialectique entre le récit et le « je » qui formeraient le narrateur.

Afin d'étayer ce postulat, je suppose que le récit autodiégétique obéit aux mêmes lois que le signe, tel que développé par Charles S. Peirce. Ce qui revient à dire que le narrateur correspond à la notion d'homme-signe et que son récit suit un processus sémiotique. Puisqu'il est impossible de séparer l'avancée sémiotique du signe de l'altérité, le mouvement constant de transformation du signe n'étant possible que par la participation d'un signe autre extérieur, ma démarche emprunte donc la voie suivante : j'examinerai les situations d'altérité qui, au fil de la lecture, structurent le récit et, corollairement, façonnent les narrateurs. Ma lecture des textes à l'étude est définie par le processus de sémiose. J'emprunterai également quelques notions théoriques à la philosophie du langage de Mikhaïl Bakhtine, afin de combler les trous de la théorie de Peirce en matière d'esthétique du roman.

se développe grâce à cette ignorance qui est révélée par l'altérité (the otherness) et que le soi se développe «*as a reaction to the brutal encounter with all that opposes the individual as sheer otherness, as limit*».

J'examinerai des mises en scène de l'altérité ainsi que la façon dont celles-ci se concrétisent au sein de l'écriture de Gombrowicz et de Bernhard. Puis, j'analyserai de manière plus factuelle des scènes-clés de *La pornographie* et du *Naufragé*, afin de saisir l'enjeu proprement sémiotique traversant le récit autodiégétique.

2.1.2 L'écriture de l'altérité : le récit comme sémiose

D'abord, il me faut préciser ce que j'entends par un récit sémiotique. Depuis mon premier chapitre, j'ai fait mention à plusieurs reprises d'un rapprochement entre la théorie du signe de Peirce et le récit, l'avancée diégétique. Je conçois l'avancée diégétique comme un mouvement de sémiose, où la narration se développe sur le modèle du signe de Peirce et a un effet rétroactif sur la posture du narrateur. En d'autres termes, c'est le récit qui façonnerait l'identité de ce dernier. Dans cette section, je donnerai la définition formelle du signe et j'expliquerai la fonction de la sémiose. Ainsi, il sera plus facile de faire le rapprochement entre le mouvement du signe et celui du récit autodiégétique.

Voici une des définitions du signe de Peirce :

Un signe, ou représentamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un c'est-à-dire, qu'il crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. (C.P. : 2.228) (Deledalle, 1978, p.121)²⁴

Le signe, tel que pensé par Peirce, est défini comme un mouvement constant de transformation des signes. Une fois qu'un signe atteint le niveau de l'interprétant²⁵, il devient le fondement d'un autre signe, et ce, suivant un processus *ad infinitum*. Ce que Peirce nomme sémiose, c'est ce processus dynamique de mutation du signe qui correspond à l'avancement de la connaissance et du savoir. Il faut souligner que ce processus d'interrelation dynamique est orienté par le fondement, c'est-à-dire par la sensation. Mais cette transformation n'est pas radicale, le signe devient, après un certain temps, un nouveau signe équivalent ou plus développé. Lorsque le signe atteint le stade de l'interprétant, il demeure inachevé. C'est

²⁴ Les traductions de Gérard Deledalle des textes de Peirce seront identifiées de la sorte.

²⁵ Par interprétant, Peirce entend : une représentation médiatrice qui représente le relat comme représentation du même corrélat que cette représentation médiatrice elle-même représente. On peut appeler cette représentation médiatrice un interprétant parce qu'elle remplit la fonction d'un interprète qui dit qu'un étranger dit la même chose que lui (C.P. : 1.553) (Deledalle, 1978)

pourquoi Peirce parle à ce stade d'image plus ou moins schématique, capable de saisir les objets qui nous entourent pour devenir une réalité proprement cognitive. Cette image aboutit alors en une expérience analogue à celle de la réalité virtuelle où les choses peuvent s'éprouver esthésiquement. Autrement dit, la sémiose repose sur une expérience sensible pour être ensuite mémorisée et traversée par l'imagination.

Ajoutons que l'aboutissement de la sémiose, la signification, ne peut avoir d'existence que dans un *would be* qui « représente non pas la totalité du savoir qui serait immédiatement accessible, mais une virtualité logique [...] » (Fisette, 1996, p. 57), et qui se modifie au fil du temps. Jean Fisette a écrit dans *Pour une pragmatique de la signification* que cette définition de la *semiosis*, loin de désigner un accès à un savoir absolu, affiche plutôt la relativité, la partialité de notre savoir. En effet, cette affirmation se base sur un principe de Peirce voulant que le *faillibilisme*²⁶ réside au cœur de tout apprentissage. Pour Peirce, le sujet est immergé dans le monde et n'a pas la maîtrise totale de son environnement. La doctrine du *faillibilisme* de Peirce interprète donc le monde comme un ensemble de signes dans lequel le sujet est placé dans une situation de recherche et d'acquisition de nouveaux savoirs.

Si l'on revient au récit autodiégétique, la narration agit de la même manière. Le récit ou l'écriture permet d'afficher le travail de l'esprit à mesure de son développement. Lors de la narration, le narrateur ne se livre pas à une analyse de ses états d'âme, mais cherche à comprendre un phénomène, de la même façon qu'il n'est pas question d'introspection lorsque le rêveur tente de trouver une signification à son rêve. Les images qui sont restées imprégnées dans la mémoire du rêveur seront le fondement d'une sémiose à travers laquelle il sera possible de faire des associations (libres), bref d'inférer un sens à ces images et une signification au rêve. Le narrateur occupe la même position que le rêveur; il analyse des images (des souvenirs) qui ont été évoquées par des percepts, et la narration serait une analyse dont le but serait d'insuffler une signification à ces images. Il est donc

²⁶ Gérard Deledalle avait présenté le *faillibilisme* de la façon suivante : « Peircean semiotic answers the question : How do we think? [...] we are not doomed to suffer under the double yoke of the imperialism of facts and the imperialism of laws. To think is to "enquire, " to "grope" for something, to think we have found it and act "as if" we had for a time, before recommencing that "quest" for truth which Peirce call "faillibilism". » (Deledalle, 2000)

compréhensible que la question de l'introspection soit écartée ici. Peirce, en expliquant le processus de la pensée, avait d'ailleurs écrit ceci :

Le processus réel de l'acte de penser commence présument avec les percepts. Mais un percept ne peut pas être représenté avec des mots et, en conséquence, la première partie de l'acte de penser ne peut être représentée par quelque forme logique d'un argument. Notre explication logique sur cette matière doit commencer avec un fait perceptuel ou une proposition résultat d'une pensée sur un percept – on peut présumer que l'acte de penser, dans son propre mouvement, soit de la même nature que celui que nous représentons par des arguments et des inférences, mais il ne peut être représenté en raison d'un défaut dans cette représentation. (C.P. 2.27) (Fisette, 1996, p.258)²⁷

De ce point de vue, l'introspection serait, selon Peirce, une affaire d'inférence, car la conscience de soi est plutôt le fruit d'un mouvement conséquent à des expériences accumulées. La connaissance que nous avons des objets extérieurs, ainsi que toute connaissance, est déterminée par d'autres connaissances antérieures de ces mêmes objets. Cela signifie que lorsque surgit la conscience d'un objet pour la première fois, nous avons déjà affaire à une interprétation, qui elle-même « aura été déterminée par toute une série d'autres connaissances qui seraient demeurées à l'état d'inconscient » (Crombie, 1989, p.219). L'homme-signe ne peut donc avoir de compréhension de lui-même que par un processus cognitif.

Mais en quoi le récit autodiégétique est-il analogue au mouvement du signe? Je tiens pour acquis qu'un texte ne peut exister que lorsqu'il est décodé (ce qui implique la participation d'un lecteur virtuel) et qu'il est un lieu de représentation. De ce fait, le texte est « un moment, une phase, une pause, à l'intérieur d'un mouvement sémiotique qui l'englobe, le précède et le dépasse » (Fisette, 1996, p. 115). Le texte n'existe que comme un entre-deux, et devient, à la façon de l'icône²⁸, un lieu où s'élabore un nouveau savoir. Si l'écriture et la lecture sont de l'ordre de l'inférence, alors l'objet littéraire, dans cette perspective, devient un processus de semiosis. Fisette a déjà établi ce rapprochement où il démontre que l'aspect paradoxal de dégénérescence de l'icône est un lieu de relance pour les signes. Je cite un extrait qui justifie un tel rapprochement :

²⁷ Les traductions de Jean Fisette des textes de Peirce seront identifiées de la sorte.

²⁸ Dans *Pour une pragmatique de la signification*, Jean Fisette définit l'icône ainsi : « l'icône correspond à la relation du signe à l'objet saisie dans sa priméité, désignant une simple présence ou qualité de l'effet de détermination de l'objet dans le signe » (Fisette, 1996, p. 155). Si la relation du signe à son objet est saisie comme priméité, alors les deux éléments constituants n'en forment plus qu'un : il n'y a plus de discrimination possible entre ceux-ci. C'est ce que Peirce entend par la notion logique de dégénérescence propre à l'icône, mais j'y reviendrai au chapitre suivant.

Le matériau littéraire est saisi tantôt comme un objet de fiction, tantôt comme un tissu discursif; bref, il est perçu pour ce qu'il est, du matériau symbolique : il est strictement de même nature que le discours qui l'interpelle et, dans l'ordre d'importance, à l'égal de celui-ci. La distinction entre langage et métalangage n'a pas de place ici.

Le texte littéraire est appelé comme un lieu où s'élabore le savoir sur les conditions de la signification. C'est l'engendrement théoriquement infini par l'interprétant de nouveaux signes, donc le mouvement de la *semiosis*, qui vient suppléer au modèle trop fixiste et trop schématique du couple langage/métalangage. (Fisette, 2004, p. 9)

Je propose donc de lire le récit autodiégétique comme un lieu parallèle au discours philosophique où s'élabore le sens. D'une certaine façon, le récit participe à un vaste mouvement de *semiosis* puisqu'il correspond à une intention de recherche, à un désir de comprendre. C'est ce que nous devons reconnaître lorsque le narrateur de *La pornographie* nous invite à écouter le récit de son aventure où quelque chose d'irrévocable pour lui s'est produit et lorsque le narrateur du *Naufragé* se livre à un soliloque dénué de toute sentimentalité pour recomposer dans son esprit le suicide de Wertheimer.

2.1.3 La conscience ressemble à un lac sans fond...

Dans l'un de ses plus beaux textes²⁹, où il compare le mouvement de la conscience à celui de la descente dans un lac sans fond, Peirce a eu recours à cette métaphore afin de préciser sa conception du fonctionnement de la pensée. Je me servirai donc de ce même texte pour expliquer comment l'homme-signe construit son récit. Nous verrons que le narrateur cherche à déployer sa « conscience de soi »³⁰ grâce au récit sémiotique. La descente dans le souvenir comporte plusieurs éléments qui ne sauraient tenir dans le présent chapitre. Je ne traiterai pas de l'aboutissement de cette démarche propre à chacun des textes, puisque j'aurai l'occasion d'y revenir au cours du chapitre III. Pour l'instant, j'expliquerai comment le récit correspond au mouvement de *semiosis* illustré par le texte de Peirce et quel rôle joue l'altérité dans ce processus.

²⁹ Lorsqu'il est question de ce fragment du texte de Peirce, je me réfère à la traduction faite par Jean Fisette dans son étude « *Pour une pragmatique de la signification* » chez XYZ. Voir appendice A.

³⁰ Je ferai toujours référence à la définition de conscience de soi telle que présentée par Mikhaïl Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski*. Dans les œuvres de Dostoïevski, Bakhtine remarque que le héros dostoïevskien vit (survit) de son inachèvement, de son ouverture, de son absence de solution, qu'il est tout entier conscience de soi. Il établit alors que la conscience de soi d'un héros est « le point de vue particulier sur le monde et sur lui-même, comme la position de l'homme cherchant la raison d'être et la valeur de la réalité environnante et de sa propre personne ». (Michael BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, « chapitre deux ». Paris : Éditions du Seuil, 1998, p. 87)

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 contrôlé 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'associations et par des dispositions – dans un premier cas, par des associations de contiguïté et, dans un 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 la 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. La justesse de cette métaphore me paraît très grande. (C.P. 7.554) (Fisette, 1996, p.278)

Ainsi, pour parler de l'activité de la conscience, Peirce emploie cette métaphore qui s'avère assez adéquate. La surface de ce lac est la conscience médiante du sujet. Les idées³¹ qui se situent juste en dessous de ce niveau constitueraient ce qui est analogue au « moi »³². La surface est le lieu de perception où la qualité première des objets est ressentie, mais non identifiée, ce qui caractérise le niveau premier de la phanéoscopie. C'est également à ce niveau qu'est perçue l'expérience de l'altérité. L'altérité ici n'est pas un objet troublant la surface du lac au même titre que « la pluie³³ », mais serait plus comparable à l'objet qui cause la pluie. Une sorte de nuage ou des conditions propices (ou une prédisposition) à une averse qui serait singulière pour le lac, qui se distinguerait des autres. C'est-à-dire que cette chute de pluie éveillerait une impression plus manifeste que les autres, comme si le lac (la conscience) y était plus sensible.

³¹ Peirce écrit : « une idée n'est rien d'autre qu'une portion de conscience ne possédant en elle-même aucune frontière bien définie, si ce n'est qu'elle peut être d'une qualité voisine. » (C.P. : 7.533)

³² Ce texte de Peirce nous est accessible aujourd'hui grâce à la compréhension freudienne que nous en faisons. Notons toutefois que ce texte ainsi que la pensée de Peirce sont antérieurs à Freud.

³³ Peirce a réécrit trois fois ce texte afin de préciser sa métaphore. Dans la seconde ébauche, Peirce avait ajouté que les percepts, qui n'appartiennent pas à ce médium, devaient être comparés à « une chute de pluie continuelle sur le lac qui figurerait l'afflux constant de percepts liés à l'expérience » (C.P. : 7.553).

Par exemple, dans *La pornographie*, c'est la perception du corps de Frédéric qui, au premier chapitre, possède un caractère d'altérité. Le narrateur qui s'entretenait de sujets abstraits avec des habitués du café voit sa perception du monde ébranlée par ce corps, qui est plus qu'un simple corps, car il est celui de l'athée radical, qui s'oppose même à la métaphysique. La narration dans *La pornographie* s'engagera à la suite de cette perception visuelle qui transforme le point de vue du narrateur. Dans *Le naufragé*, ce n'est pas le suicide de Wertheimer, mais bien le jeu pianistique de Gould qui, vingt-huit ans auparavant, fut de l'ordre de l'altérité. C'est ce jeu qui amorça le dépérissement de Wertheimer et du narrateur. Mais pour dépérir de la sorte, ils devaient avoir une certaine sensibilité face à ce percept. Donc, le récit du *Naufragé* s'élabore à partir d'un retour sur l'effet qu'a eu cette perception auditive du jeu de Glenn Gould.

Les idées situées plus profondément seraient le contenu de l'inconscient. Ces percepts liés à l'expérience s'enfoncent dans le lac et, par une certaine « force d'association », provoquent le surgissement à la surface de certaines idées (ou souvenirs imagés) situées à différentes profondeurs. Selon Peirce, toutes les idées tendent à s'enfoncer dans l'oubli. Du moins en apparence, car nous n'oublions jamais réellement. Les idées sont remises temporairement dans l'inconscient jusqu'à ce qu'un percept (ou un signe) extérieur vienne les solliciter. C'est pourquoi Peirce écrit que l'acte de pensée est amorcé par les percepts. La remontée à la conscience de ces idées n'est pas rectiligne, mais spiralée, en ce sens qu'il y a collision par association avec d'autres idées durant l'ascension. Il y a donc mutation. Par exemple, la remémoration d'un souvenir peut en raviver d'autres, qui partagent un élément analogue, ou perçu comme tel, ce qui, par association, peut donner une nouvelle interprétation du premier souvenir. C'est cet incessant va-et-vient des idées en suspension dans la conscience qui est exemplifié dans la narration de *La pornographie*. Les esthésies évoquent des souvenirs, ou des épisodes du moment, qui nourrissent la narration et qui, rétroactivement, modifient la perception du narrateur. J'y reviendrai plus loin.

La raison de l'enfoncement des idées dans l'oubli s'explique par l'absence d'interprétant. Lorsqu'il n'y a plus d'associations de contiguïté ou d'associations de similarité, la semiosis est rompue. Si ce processus cesse, l'idée sombre progressivement vers

l'oubli, elle retombe au degré primitif du signe, comme endormie. Le récit du *Naufragé* semble obéir à ce principe : la narration est incapable de rendre signifiante l'existence de Glenn ou celle de Wertheimer, et encore moins les *Variations Goldberg*. C'est pourquoi, dans ce roman, le narrateur revient systématiquement au dépérissement de Wertheimer. Nous verrons plus loin que cette incapacité de faire des associations est due notamment à un enfermement dans la pensée destiné précisément à éviter l'expérience de l'altérité.

Donc, l'acte de pensée, que je compare à l'avancée diégétique, consisterait à exercer « un effort », comme l'écrit Peirce, par des habitudes d'associations qui permettraient de rendre les idées plus discernables. On pourrait aussi comparer cet exercice à l'interprétation des rêves, où l'analyse d'un symbole donné amène le rêveur dans les recoins inexplorés de sa conscience afin de comprendre l'origine et la portée symbolique du rêve³⁴. Si je prends, comme second exemple, le soliloque du narrateur du *Naufragé*, c'est la réflexion sur la mort et le suicide calculé de Wertheimer qui donne son impulsion au récit. Par association d'idées, il passe de cet épisode à la mort de Glenn Gould, à la classe Horowitz, à l'art pianistique, à l'isolement, à la folie, etc. Bref, le suicide de Wertheimer permet au narrateur de repasser à la loupe les vingt-huit années qui ont précédé la mort de Wertheimer et de Gould en même temps que les événements qui ont marqué son existence pendant cette période.

Mais si, durant le récit, l'homme-signe ne parvient pas à faire de telles associations, à générer un autre signe, comme c'est le cas avec l'incident de Wertheimer, il risque la fixité de la conscience, voire la mort. Or, l'inertie qui menace le signe correspond à une incapacité à générer d'autres signes qui alimenteraient la *semiosis*. À l'intérieur du récit, l'homme-signe suit le même parcours que l'idée. Il est une « portion de conscience³⁵ » qui plonge dans le lac afin de faire remonter à la surface le matériau qui nourrit le besoin de raconter.

³⁴ Freud a bien établi que le travail du rêve se fait sous l'influence des perceptions ou des stimuli qui se sont produits durant l'état de veille. Donc, le rêve est une circonstance particulièrement propice _ c'est-à-dire l'abolition du contrôle volontaire de la raison – au travail d'élaboration de la conscience. Il n'y a donc pas de rupture entre l'état de veille et celui du rêve.

³⁵ Une idée n'est rien d'autre qu'une portion de conscience ne possédant en elle-même aucune frontière bien définie, si ce n'est qu'elle peut être d'une qualité différente des idées voisines. (FISSETTE, 1996, p. 278) (Voir note de bas de page).

Ce que Peirce illustre par cette métaphore du lac s'applique aussi bien au projet d'écriture qui caractérise les deux romans étudiés. Le récit met en scène des indices qui appartiennent à un épisode du passé demeuré insoluble. C'est le cas pour le héros de Gombrowicz qui raconte son histoire afin de dégager un sens de ce qu'il qualifie d'aventure fatale et pornographique. Sa conscience de soi est appelée à se développer à cause de son inachèvement, de la même manière que le signe chez Peirce. Le narrateur-Gombrowicz plonge dans ce lac pour rendre les objets qui y sont en suspens plus signifiants, car la simple présence de Frédéric abolit toutes les certitudes d'un contact avec le monde.

Le suicide mûrement réfléchi de Wertheimer entraîne chez le héros de Bernhard un besoin de comprendre les étapes de ce dépérissement pour enfin avoir une idée de sa propre condition d'errant dans l'existence. Et nous verrons que l'enfermement de ces personnages sur eux-mêmes conduit à l'effondrement, voire à la dissolution des signes.

2.1.4 Pour une définition de l'homme-signe

Lors de ma première lecture des œuvres de Gombrowicz et de Bernhard, j'ai constaté que la conception et la représentation de l'homme étaient analogues à celle de l'homme-signe chez Peirce. L'acte d'écriture chez Gombrowicz et Bernhard a pour objectif de révéler ce qui demeure inconnu à la conscience des héros. L'incoercible besoin de raconter ou de revenir sur des faits antérieurs suit un parcours similaire à celui de la semiosis. Gérard Deledalle avait exposé dans *Écrits sur le signe*³⁶ la vision de l'humain chez Peirce : l'homme est un signe. Or, si le mouvement de la pensée correspond à celui de l'avancée diégétique, il faut comprendre en quoi l'homme (ou le narrateur) est un signe. Je cite ce passage qui clôt *Écrits sur le signe* de Deledalle.

La recherche passe par l'homme, non l'homme substance individuelle (« individualisme et fausseté sont une seule et même chose » (5.402, en note)), mais l'homme-signe dont l'expérience est sociale (« l'expérience d'un seul homme n'est rien, si elle reste isolée » (5.402, en note)). L'homme ainsi compris, dont l'expérience est celle d'un être vivant et donc doté d'habitudes et celle d'un membre d'une communauté et donc en possession d'une langue, est le lieu des icônes, des indices et des symboles sur la voie continue, le chemin ininterrompu des signes – et, parce

³⁶ Voir le *Commentaire* donné en postface à Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, (1978 : 203-252), et surtout la section VII, « *La métaphysique du signe* », pp.246 et sqq.

qu'en lui se trouvent « en proportion égale » les caractères iconique, indiciaire et symbolique, l'homme est « le plus parfait des signes » (4.448). (Deledalle, 1978, p.251)

Je me réfère à la définition que donne Mikhaïl Bakhtine de la conscience de soi qui, selon moi, explique clairement comment l'homme-signe se développe dans l'avancé diégétique. Lorsqu'il est question du sujet-narrateur, Bakhtine propose deux catégories : « existence » et « conscience de soi ». Il écrit que « ce n'est pas l'existence donnée d'un personnage, ni son image fermement établie, qui doivent être mises au jour et définies, mais le dernier bilan de la conscience, de la perception de soi du héros, autrement dit de son mot sur le monde et sur lui-même » (Bakhtine, 1998, p.88). Pour Bakhtine, un récit doit demeurer dans un entre-deux, dans un état d'inachèvement afin de rester sensible aux mouvements de la pensée engendré par le dialogue. C'est pourquoi, au chapitre III du présent mémoire, il sera question de l'icône. Pour que la pensée puisse générer de la nouveauté, il lui faut une qualité essentielle : l'immaturité³⁷. La conscience de soi doit continuellement se développer, exactement comme le signe peircien. Chez Bakhtine, si, lorsqu'il est question du héros, nous parlons « d'image fermement établie », nous ne sommes plus devant une conscience qui (re)cherche une signification, mais en présence d'une conscience qui possède déjà un sens bien déterminé, donc une existence. Alors, la conscience est, par définition, un processus, une ouverture à l'altérité.

Ce qui est intéressant dans la définition de Bakhtine, c'est l'évacuation de l'introspection, tout comme chez Peirce d'ailleurs. Sur le plan littéraire, cela revient à éviter une analyse psychologique des personnages. Le narrateur serait donc une conscience qui réfléchit sur des phénomènes extérieurs tout en destinant sa réflexion à un interlocuteur qui, opérant comme un interprétant, complètera la semiosis. Nous pouvons dire que, dans certains cas, le personnage-narrateur peut être considéré comme un sujet procédant à une actualisation de sa conscience.

³⁷ J'emploie ce terme dans le même sens que Vincent Colapietro dans son article *Notes pour une esquisse de la théorie peircienne de l'inconscient*. Par ce terme, il désigne, toujours en se basant sur la pensée de Peirce, la suprême qualité de l'esprit à perdre et à prendre des habitudes (C.P.6.614). « Plus précisément, l'esprit rationnel, justement à cause de son aspect infantile, est un esprit instinctif immature qui peut évoluer vers plus de conscience de soi, d'autocritique et, grâce à ces tendances réflexives, plus de maîtrise de soi (C.P.7.381) » (Colapietro, 2002, p. 706). Donc, on peut considérer l'immaturité comme une condition nécessaire de la rationalité au sens où l'entend Peirce. (Voir aussi dans les *Collected Papers* 5.440 & 5.419-419). L'immaturité est également fondamentale dans la démarche gombrowiczienne. En effet, Gombrowicz désigne souvent celle-ci par le terme « jeunesse ». J'aurai l'occasion de revenir sur ce point au chapitre III à la section 3.2.5..

L'expression une fois matérialisée exerce un effet en retour sur l'activité mentale : elle se met alors à structurer la vie intérieure, à lui donner une expression encore plus définie et plus stable. (Bakhtine, 1977, p. 130)

La conception de Bakhtine indique également que cet exercice ne peut s'effectuer dans l'esprit du sujet que tardivement, puisqu'un certain temps est nécessaire pour assimiler les expériences ressenties et ensuite les mettre en mots. Le bilan devient accessible et nécessaire lorsque la pensée semble bloquée par une angoisse conséquente à une impossibilité de créer de la nouveauté. Pour le sujet, cette angoisse ressemble à un tableau dépourvu de légende. Pour le comprendre, il doit l'étudier avec les éléments présents sur la toile, ce qui correspond aux surgissements et aux associations d'idées qui constituent le récit. Et c'est précisément parce que les sens à naître sont imprévisibles que l'écriture, plutôt que de simplement thématiser un parcours de souvenirs lié à la psychologie d'un personnage, élabore sur un mode sémiotique des significations dans l'acte même de son inscription.

Donc, le doute qui habite le sujet n'est pas saisissable a priori, et le sujet-narrateur en prend graduellement conscience durant son acte d'énonciation. Simon Harel souligne justement dans son essai *Naître par le secours de la lettre* que

l'autoanalyse chez Freud est la matrice du récit de soi puisque la faculté de contenance que révèle cette première narration est assujettie à un discours dont on peut croire que la mise en forme accompagne la poursuite de l'activité analytique. (Harel, 1997, p.16)

Le bilan consiste en une plongée dans le souvenir pour poursuivre une analyse qui n'a pas encore atteint un niveau cognitif satisfaisant. Le récit de soi est par définition une activité analytique et, donc, la situation du narrateur consiste justement à analyser ces signes pour les rendre signifiants. Le récit de soi devient l'élaboration d'une sémiose où la frontière entre la présence et la représentation n'est pas perceptible, car elle tient compte de tout ce qui entre dans l'intimité, c'est-à-dire d'une construction cohérente de la représentation du monde. Bakhtine écrit :

L'activité mentale – le contenu à exprimer et son objectivation externe – sont créés, on l'a vu, à partir d'un seul et même matériau, puisqu'il n'existe pas d'activité mentale sans expression sémiotique. (Bakhtine, 1977, p.122)

Pour Bakhtine, l'activité mentale s'organise non pas de l'intérieur, mais de l'extérieur; c'est-à-dire à partir de l'expression elle-même qui la modèle et qui en détermine l'orientation. Bakhtine prétend que l'expression d'un contenu à exprimer est déterminée par les conditions réelles de l'énonciation, bref par la situation la plus immédiate. En termes peirciens, le signe

ne peut trouver sa signification que par son interaction avec d'autres signes. Les mots et les consciences s'éduquent entre eux, ils se façonnent au contact les uns des autres. Sous cet angle, Bakhtine semble partager une conception similaire à celle de Peirce³⁸ : nous sommes des signes évoluant dans un univers de signes. D'ailleurs, Bakhtine définit le mot, qui est le moyen qu'emprunte le signe pour s'exprimer, comme un pont jeté entre soi et les autres (Bakhtine, 1977, p. 124).

En effet, Bakhtine affirme que « l'énonciation est le produit de l'interaction de deux individus socialement organisés, et même s'il n'y a pas un interlocuteur réel, » (Bakhtine, 1977, p. 123) comme c'est le cas dans la production littéraire où le lecteur est sous-entendu, on peut substituer au lecteur le représentant moyen du groupe social auquel appartient le locuteur. Le monde intérieur, celui de la réflexion, que le récit prolonge à la première personne, est orienté vers un « auditoire social propre bien établi, dans l'atmosphère de laquelle se construisent ses déductions intérieures, ses motivations, ses appréciations, etc. » (Bakhtine, 1977, p. 123).

De ce fait, il est juste de dire que le récit de soi est une représentation du mouvement de la sémiologie dans lequel évolue l'homme-signe. L'acte de parole sous forme de récit est en quelque sorte partie intégrante d'une discussion pour le moins idéologique dont la durée et l'aboutissement sont indéterminés : « il répond à quelque chose, il réfute et anticipe les réponses et objections potentielles, il cherche un soutien, etc. » (Bakhtine, 1977, 136).

2.1.5 La conscience et le signe

Les difficultés rencontrées lorsqu'il est question de comparer l'homme à un signe dans un récit, tel que le souligne Crombie dans son article *L'homme signe et la conscience de soi* (1989), résident dans le présupposé selon lequel l'être humain serait réductible à un mot ou à une phrase. Crombie souligne également que Peirce avait, par anticipation, formulé les plus importantes de ces objections afin de valider l'équation homme-signe qu'il avait

³⁸ Toutefois, précisons que pour Bakhtine c'est le contexte social qui donne son sens au mot, alors que pour Peirce c'est le mouvement sémiotique entre signes et dans les catégories qui le donne.

proposée. De prime abord, l'homme se distingue du mot, puisque l'homme est conscient et que le mot ne l'est pas. Mais cette conscience, issue de la possession d'un corps animal, répond Peirce, « étant une simple sensation, n'est qu'une partie de la qualité matérielle de l'homme-signe » (C.P. 5,313) (Deledalle, 1978, p.248). Par qualité matérielle d'un signe, il faut entendre toutes les qualités que ce signe possède, sauf celles qui sont essentielles à son fonctionnement. Pour en donner un exemple banal, si un texte comme *La Métamorphose* de Kafka est imprimé par différents éditeurs, seule sa qualité matérielle aura été changée.

En fait, Peirce propose une conception phénoménologique de l'être. Maurice Merleau-Ponty propose une définition éloquente : « Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement » (Merleau-Ponty, 2002, p.96). Justement, Peirce nous fait comprendre que dès son enfance le sujet accorde une plus grande importance aux perceptions de son corps qu'à une quelconque notion du moi. Dans l'ordre, le corps est un organe qui perçoit avec ses sens, puis qui analyse ses perceptions et les transforme en signes, ou en mots, grâce au langage.

Une fois la conscience comprise ainsi, cela peut sembler troublant de constater que Peirce la relègue aux marges de la vie de la pensée, dans le domaine de l'inessentiel. Mais qu'est-ce que la conscience? Peirce écrit :

Par conscience, on entend parfois le *je pense*, c'est-à-dire l'unité de la pensée; mais cette unité n'est rien d'autre que la cohérence, ou la reconnaissance de la cohérence. [Pourtant,] la cohérence appartient à tout signe dans la mesure où il est un signe; [...] chaque signe [...] signifie sa propre cohérence (C.P. 5.313) (Deledalle, 1978, p.248).

On pourrait toutefois objecter que, si toute conscience est conscience de quelque chose, l'homme ne peut être un signe puisqu'il utilise les signes pour apprendre et que l'inverse est impossible. Peirce ne voit pas là une objection fondée, comme le montre ce fragment de texte :

C'est l'homme qui fait le mot, et le mot n'a de signification que celle que l'homme lui a donnée, et encore, cette signification ne vaut-elle que pour un autre homme. Mais puisque l'homme ne peut penser que par le moyen de mots ou d'autres signes extérieurs, ceux-ci pourraient bien se retourner pour lui dire : "Vous ne signifiez rien d'autre que ce que nous vous avons enseigné, et seulement dans la mesure où vous adressez quelque mot en tant qu'interprétant de votre pensée." Effectivement, donc, les hommes et les mots s'éduquent réciproquement; chaque augmentation de l'état

d'information de l'homme entraîne et est entraîné par une augmentation correspondante de l'information du mot (C.P. 5.313) (Crombie, 1989, p.217).

Il est juste de dire que la conscience se constitue et se développe par le langage, qui est une forme plus élaborée d'expression sémiotique. Le mot et l'homme s'éduquent réciproquement, c'est-à-dire que le mot, qu'il soit de l'autre ou de soi-même, vient modeler la conscience. Celle-ci est donc un acte qui découle directement de l'altérité. Il faut spécifier que l'augmentation de la précision de l'information apportée par l'homme ou par le mot n'exprime pas d'emblée le contenu de la pensée. La signification, selon la définition de Peirce du pragmatisme, réside plutôt dans l'ensemble des liens qui s'établissent avec elle au fil de la succession des pensées.

Le personnage de Wertheimer offre un bel exemple de l'influence du mot sur la conscience du sujet. Wertheimer représente ce que Gombrowicz désigne par la métaphore d'un homme « chargé » des autres. Cette image est judicieuse sur le plan formel dans la mesure où le mot de l'autre définit notre existence. Contrairement à la vision exposée par Gombrowicz, il n'est pas question ici dans l'œuvre de Bernhard d'un élargissement de la conscience de soi, mais bien d'un besoin de définir et de fixer l'existence d'un personnage. D'ailleurs, le récit s'ouvre par une épigraphe extraite du roman lui-même : « un suicide mûrement réfléchi, pensai-je, nullement un acte spontané de désespoir » (LN, p.9). Le narrateur constate dès le début de son soliloque que Wertheimer s'est donné logiquement la mort à la suite d'un mot prononcé par Glenn Gould le désignant comme un « sombreur » :

Nous disons un mot et nous anéantissons un homme, sans que cet homme anéanti par nous s'aperçoive, au moment où nous l'anéantissons d'un mot, qu'il a reçu un coup fatal [...]. (LN, p. 170)

Aussi, le narrateur du *Naufragé*, dans son effort pour penser la chute de Wertheimer, son double et rival dans le malheur, tente-t-il de saisir la nature du dépérissement qui les a frappés il y a vingt-huit ans lorsque « Glenn [...] a dit à Wertheimer qu'il était un *sombreur* » (LN, p. 170). Le narrateur « je » demeure hanté par ce suicide et désire savoir si le raisonnement qui a amené Wertheimer à se suicider ne l'habiterait pas également, étant donné que lui aussi fut une victime du mot et de la figure écrasante de Glenn Gould.

Est-ce qu'un mot peut détenir un tel pouvoir? Peirce a jadis affirmé que

Le sens d'un mot, c'est, plus globalement, la somme totale de toutes les prédictions conditionnelles dont la personne qui l'emploie se rend intentionnellement responsable ou qu'elle cherche à nier. [...] Mais en plus des conséquences du mot assumées, en toute connaissance de cause, par la personne qui l'énonce, il y a un vaste océan de conséquences imprévisibles auquel pourrait conduire l'accord avec le mot; et il ne s'agit pas là de conséquences découlant simplement d'un savoir établi, mais potentiellement de révolutions sociales. (C.P. 8.176.) (Fisette, 1996, p.261)

Ce qui motive la réflexion du narrateur dans le *Naufagé* c'est justement le fait qu'il ne peut prédire le pouvoir du mot de Gould par rapport à l'altérité. Son soliloque tente de faire la somme des conséquences issues de ce bord à bord avec le mot de l'autre. Car il se sait prisonnier d'un entre-deux symbolique où il y a d'un côté Gould comme figure de réussite et Wertheimer comme figure de l'échec.

Il s'agit donc de comprendre comment la scission entre le sujet et le monde conduit vers le suicide mûrement réfléchi de Wertheimer, la mort de Glenn Gould et probablement le suicide à venir du narrateur.

2.2 Soi-même traversé par l'autre chez Gombrowicz

2.2.1 L'altérité dans le récit sémiotique.

À la lecture de *La pornographie*, nous observons comment l'altérité opère à l'intérieur d'un récit sémiotique. Tout au long de ce texte, l'altérité fait prendre conscience au narrateur de son état de vacuité. La plongée dans le souvenir passe inévitablement par l'expérience de l'altérité issue de la présence de Frédéric, qui est l'instigateur logique du changement. L'évolution du signe peircien est essentiellement basée sur l'altérité, car pour exister et pour signifier il doit pouvoir générer un autre signe qui lui permettra d'accéder au statut d'interprétant, auquel stade de son évolution il deviendra un nouveau signe, similaire et plus complexe. C'est justement la possibilité de renvoyer à quelque chose d'autre, à un *would be*, qui, dans l'écriture de Gombrowicz, est la condition même de la créativité. Le récit du narrateur est une longue sémiose qui essaie d'évaluer et de rendre significatives les conséquences de plusieurs situations d'altérité dont le fondement demeure dans l'avènement³⁹. Le narrateur de *La pornographie* soumet un épisode de sa vie, tel un

³⁹ Dans son essai, Dominique Garand écrit que « Gombrowicz ne vise pas une résolution de la contradiction ; il maintient le cap sur l'ébranlement, la vibration, la tension », c'est là le principe même de l'*agôn*. P. 213

« enquêteur » (Salgas, 2000, 142), à une investigation afin d'en expliquer les causes et les effets. Il analyse toutes les conséquences qu'a entraînées la rencontre avec l'autre et anticipe même ce que le lecteur (le « tu » impliqué par le « je ») pourrait penser. Je démontrerai que, chez Gombrowicz, cette sémiologie n'est possible que par la mise en scène de l'autre, et que c'est à travers ce dernier que le récit peut se construire.

2.2.2 Le corps au centre de tout

Dans *La pornographie*, la plongée dans le passé pour trouver l'élément qui est fatal et pornographique suit un parcours qui déconstruit et reconstruit les signes. Pour qu'il y ait de la nouveauté, c'est-à-dire une remise en question de l'existence, le narrateur Gombrowicz doit non pas réduire à néant les certitudes et les acquis, mais bien leur faire perdre leur rigidité, leur maturité. Bref, les rendre malléables. Le narrateur ne cherche pas à désinvestir la charge symbolique des mots ou des choses, mais force ceux-ci à dire ce qu'ils ne disent pas. L'avancement du récit est ponctué de plusieurs scènes d'altérité qui confèrent au narrateur une nouvelle sensibilité permettant un approfondissement qui lui était jusqu'à ce moment inaccessible. Ainsi, le narrateur peut plonger encore plus loin pour parvenir à faire parler davantage la scène finale de son histoire. En effet, pourquoi Frédéric, Gombrowicz, Karol et Hénia sourient-ils une fois réunis par le double de Siemian et Olek, et du suicide d'Albert? Qu'est-ce qui a bien pu les mener à cet état de brève euphorie? Et d'où vient cette impression de pornographie tant décriée par le narrateur? Il est clair que l'intention du récit est de rendre significative cette scène qui laisse perplexe.

Pour ce faire, le texte adopte une posture agonique. Dans son essai intitulé *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*, Garand écrit que la posture agonique « consiste, pour le sujet d'écriture, à se situer au cœur de la tension entre ces antinomies » (Garand, 2003, p.155). Et cela, sans pour autant sacrifier l'un des deux partis. Le récit de *La pornographie* est une longue mise en scène de plusieurs antinomies, qui auront pour but de déconstruire les signes, ou plus précisément les symboles afin de créer une église *intra-humaine* (Salgas, 2000, 134) ou, pour reprendre le terme de Garand, de l'interhumain. Pour Gombrowicz, l'individu est dépendant de ce qui se crée entre les hommes et pour ceux-ci il n'y a pas d'autre divinité que

celle qui naît entre les hommes. C'est dans cette perspective que Garand cerne le moi gombrowiczien :

Ce moi gombrowiczien, on le constate, n'est ni conceptuel ni identitaire ni cognitif : ce n'est pas un objet de connaissance brandi par un sujet qui l'aurait reconnu et s'y serait identifié. Il renvoie à une conscience de soi qui souvent précède la dénomination et l'intellection. Ce « moi », je le définirais à l'aide de trois termes : désir, révolte, jouissance. S'ils sont et ne peuvent être (phénoménologiquement parlant) que le fait du sujet, ces procès présupposent tous qu'il y ait de l'Autre. (Garand, 2003, p. 65)

Chez Gombrowicz, le « moi » est entièrement traversé par l'autre. On retrouve ici un thème récurrent dans l'univers gombrowiczien : le moi au centre de tout. Pour que le « moi » soit réellement au centre de toutes nouvelles expériences, il doit se dépouiller de ses illusions, souvent pompeuses et paralysant la pensée, pour réintégrer son corps. Selon Gombrowicz, l'individu est soumis à maints concepts abstraits « tels que classe, État, nation, race [et] ce n'est que sur le cadavre de toutes ces visions du monde que pourra naître une troisième vision : l'homme en rapport avec un autre homme, et concret – moi en rapport avec toi, avec lui... » (Gombrowicz, 1995, tome I, p.55).

L'une des scènes les plus explicites à ce sujet est celle qui se déroule à l'église au chapitre deux, dans laquelle l'auteur attaque le rituel de la messe. Sous l'effet du jeu de Frédéric qui simule la prière, le rituel religieux finit par s'effondrer symboliquement, et avec lui l'idée de Dieu. À partir de ce moment, l'univers de *La pornographie* sera régi par une nouvelle voie, issue cette fois-ci du corps : l'érotisme, marqué par le surgissement de deux nuques, celle de Karol et de Hénia, dont l'agencement constituera tout l'enjeu du roman. C'est par la mise en scène de l'Autre (Frédéric) et le regard du narrateur, à la fois sujet et objet, que le récit prend forme.

2.2.3 Mise en scène de l'altérité par le corps

Il s'agit d'observer comment l'altérité est mise en scène et comment elle opère dans *La pornographie*. Si nous gardons à l'esprit que tout doit passer par le corps chez Gombrowicz, le texte dénonce d'entrée de jeu l'agent de conversion, soit Frédéric, qui est le déclencheur de toute l'intrigue. D'ailleurs, le narrateur observe les événements comme s'il

s'agissait justement d'une mise en scène de Frédéric, qui s'occupait jadis « de théâtre » (LP, p. 986).

Dès le premier chapitre, le narrateur Gombrowicz fait la rencontre du singulier personnage et est frappé par le corps de celui-ci. Ce corps qui semble compromettant, car il « ne fait que *se comporter*, il *se comportait* sans cesse [...] » (LP, p. 986). Et lorsque le narrateur se réfère à Frédéric, il met l'accent sur la qualité *scopique* de son corps :

Car, revêtu de chair, il n'était qu'un corps parmi d'autres corps, rien de plus... mais en même temps il existait ... comme à part, inexorablement... Il n'y avait rien à faire. On ne pouvait ni l'éluider, ni le négliger, ni l'effacer, il était dans cette foule pressée et il existait... (LP, p. 987)

Plus loin dans le roman, le narrateur constate que la posture qu'adopte Frédéric menace le décor de la campagne polonaise, puisqu'il semble l'altérer, car son corps est en lui-même *extrémiste* (LP, p. 989) :

Cependant, dans ce contraste le paysage n'était plus victorieux, les arbres perdaient leur assurance, le ciel semblait mitigé, la vache n'offrait plus la résistance prévue, la toute-éternité de la campagne semblait maintenant troublée, incertaine, entamée... et Frédéric, oui, Frédéric paraissait maintenant plus réel que l'herbe. (LP, p. 994)

Le premier chapitre de *La pornographie* est consacré à la présence charnelle de Frédéric, qui s'oppose aux discussions intellectuelles auxquelles participait le narrateur. L'altérité se manifeste par le corps de Frédéric qui oppose un « je suis » aux *ex-débats* qui symbolisaient la Pologne d'avant la conquête. Frédéric sait que son comportement a un effet direct sur la réalité et doit bouger avec tact. C'est pourquoi dans la scène du morceau de sucre, où il tente de motiver son geste pour le manger, Frédéric doit afficher « un comportement à peu près décent... envers le sucre ou envers nous... » (LP, p. 986). Le narrateur constate l'effet dérangeant de ce corps, mais remarque aussi son potentiel :

Oui, tout cela ne me disait rien qui vaille, mais d'autre part, son jeu sempiternel en faisait un être tellement à part, tellement étranger à notre drame commun, tellement détaché de nos discussions interminables – Dieu, le peuple, le prolétariat, l'art – que c'en était reposant, comme un contrepois pour moi... (LP, p. 987)

La posture de Frédéric fait naître un profond sentiment d'inquiétante étrangeté chez le narrateur, qui n'arrive plus à percevoir les objets connus du monde comme auparavant. En effet, le narrateur Gombrowicz constate que son rapport à la réalité a changé :

[...] c'était la même large plaine tant de fois contemplée [...] la même chose que toujours, ce qu'on s'attend d'avance à voir... Et pas la même chose pourtant! Parce que la même chose, précisément! Et inattendu, et inconnu, plus encore, incompréhensible, dirai-je, inconcevable même! (LP, p. 987)

Son monde perd tous les référents issus des idées préconçues telles que Dieu, l'art ou le prolétariat. Ce qu'il voit, c'est la nudité ontologique de ce monde. Le narrateur Gombrowicz est forcé en quelque sorte de revoir sa position par rapport à ce dernier qui, désormais, lui est étranger, voire hostile. Sur le plan de la sémiotique de Peirce, la fonction de Frédéric est de replonger l'homme-signe dans sa priméité, c'est-à-dire que l'homme-signe doit revenir au niveau des émotions, des esthésies. Son premier contact avec l'altérité sensibilise le narrateur à sa corporalité. À partir de ce moment, il ne se contentera plus d'intellectualiser le souvenir, il le ressentira.

La plongée dans le passé prend aussi la forme d'une pièce de théâtre dans laquelle le narrateur Gombrowicz peut observer un objet ou une scène sous tous ses angles, puisqu'il en est à la fois l'auteur et le spectateur. D'une certaine façon, cette mobilité de son regard semble correspondre au gros plan de la nudité qui caractérise le cinéma pornographique. Ce qui est pornographique dans le texte, c'est le voyeurisme intellectuel auquel se livre le narrateur. En effet, il assiste à une pièce dont il connaît l'histoire, mais dont la signification lui échappe encore. Pour atteindre cette signification, le narrateur se nourrit de l'unique dessein de voir la jeunesse (Karol et Hénia) s'unir à la maturité (Gombrowicz et Frédéric).

2.2.4 Faire corps

L'insistance qui est mise sur la corporéité de Frédéric est employée dans le texte comme une antinomie qui s'attaque à la forme des objets du monde. En termes sémiotiques, l'emploi de l'antinomie chez Gombrowicz replonge le symbole dans la priméité, c'est-à-dire à l'échelle des sensations. En fait, Frédéric délivre l'homme des représentations toutes faites derrière lesquelles il se réfugie au cours de son existence. Démasqué, l'homme doit reconstruire le signe pour garder un contact avec le monde. Mais pour y parvenir, il doit nécessairement se réapproprier son corps. L'effondrement répété du rituel religieux, que j'ai précédemment mentionné, illustre parfaitement ce processus de déconstruction des signes amorcé par la posture agonique de Frédéric.

On peut dire que Frédéric est la personnification de la vision « véritablement cosmique » (Gombrowicz, 1995, tome I, p. 52) de l'homme tel que définie par Gombrowicz dans son *Journal* : « L'homme à travers l'homme. L'homme par rapport à l'homme. L'homme créé par l'homme. L'homme augmenté par l'homme » (Gombrowicz, 1995, tome I, p. 54). Selon le point de vue du narrateur, le corps de Frédéric est plus vrai que nature et s'oppose à la dimension transcendante de l'Église. Le combat entre ce corps et la transcendance se fait symboliquement dans l'esprit du narrateur. Frédéric est un athée « extrémiste », mais paradoxalement qui ne fait que « se comporter correctement » lors de la cérémonie. En effet, Frédéric s'agenouille sur le prie-Dieu et prie.

Il priait aux yeux des autres et à ses yeux mêmes, mais sa prière n'était qu'un paravent destiné à cacher l'immensité de sa non-prière... c'était donc un acte d'expulsion, un acte excentrique qui nous projetait au-dehors de cette église dans l'espace infini de la non-foi absolue, un acte négatif, l'acte même de la négation. (LP, p. 997)

La particularité de cette négation de la transcendance réside dans sa passivité. Il n'y a aucune volonté chez Frédéric de détruire l'Église ou de tuer Dieu, mais le narrateur lui prête cette intention et en infère les conséquences. Frédéric n'offre aucune résistance et ne donne pas la possibilité aux croyants présents dans l'église de polémiquer pour le salut du rituel :

Et là contre, la messe ne pouvait même pas se défendre, car cela s'était produit sur la foi d'une interprétation [*celle du narrateur*] tout à fait marginale; personne à vrai dire, dans cette église, ne lui opposait de résistance et même Frédéric s'y associait de la façon la plus correcte du monde... et s'il la tuait ce n'est qu'en effigie, si l'on veut. (LP, p. 997)

Ici, Frédéric ne joue pas l'antagoniste, l'athée. Face au silence de Frédéric et de son comportement irréprochable, la transcendance est renvoyée à elle-même. C'est plutôt la foi du narrateur qui se dissout face à ce paradoxe qui se déroule devant ses yeux. Le narrateur suppose que le corps de Frédéric est plus vrai que Dieu, et cela, pour deux raisons. Premièrement, il est visible pour autrui, contrairement à Dieu. Il s'inscrit dans le domaine des esthésies, surtout celui du regard. Deuxièmement, du fait qu'il joue la prière, qu'il simule l'acte de foi, Frédéric est une sorte de pourfendeur de la forme par le jeu de la pantomime. De cette façon, le narrateur se retrouve, à cause de sa position de voyeur interprétant, dans un entre-deux où les valeurs de l'Église deviennent diffuses, légères et instables. Et c'est par l'abolition des formes que le narrateur se réapproprie son corps grâce justement aux esthésies. En effet, sur les ruines de Dieu, ce sont les nuques de Karol et Hénia qui devront se rejoindre. La « sensualité adolescente » éveille ici le désir érotique qui justifiera toutes les actions du couple de la maturité.

Le fait que le narrateur s'en remet davantage aux perceptions sensuelles qu'à la croyance devient plus manifeste lors du second effondrement de l'église au chapitre VII, lorsque Frédéric assiste à l'agonie d'Amélie et met littéralement « le crucifix au chômage » (LP, p.1054). Amélie, qui avait bâti son existence sur sa foi pour son Dieu et qui voulait que Frédéric en reconnaisse la profondeur, se heurte au regard de ce dernier, « pour qui [...] elle n'était que ce qu'il la voyait être, et pas davantage » (LP, p.1047). Et le passage où le narrateur suggère qu'Amélie commençait à avoir vraiment peur est révélateur de l'expérience d'altérité que provoque Frédéric :

Désarçonnée, désarmée... On n'attaquait pas sa foi – elle n'avait pas besoin de la défendre —, mais son Dieu devenait inutile, confronté à cet athéisme qui n'était qu'un masque, et elle se sentait esseulée, privée de Dieu, réduite à elle-même face à cette existence insaisissable, fondée sur quelque principe inconnu. (LP, p. 1049)

La posture⁴⁰ adoptée par Frédéric fait prendre conscience à Amélie du fait que sa spiritualité pouvait se heurter à quelque chose d'inconnu, d'incompréhensible et d'imprévisible. Ce qui menaçait la foi sur laquelle reposait la justification de son existence, c'était ce corps qui la renvoyait à elle-même. L'attitude de Frédéric déconcerte Amélie, elle ne peut plus s'appuyer sur ses valeurs, sur l'objet de sa croyance. Elle est incapable de refaire le chemin de son avancée sémiotique afin de reconstituer le symbole. Le corps et la posture de Frédéric privent Amélie de sa forme de la même manière dont ils privent l'Église de la sienne. Voilà pourquoi elle implore Frédéric au moment de mourir : « Vous verrez. Je veux que vous voyiez. Tout. Jusqu'au bout » (LP, p.1055). Toujours selon l'interprétation du narrateur Gombrowicz, Frédéric était le seul juge de l'existence d'Amélie : « Quoiqu'il en fût, Frédéric et non le Christ tenait ici le rôle d'instance suprême; si elle priait le Christ, c'était bien pour Frédéric, et il eut beau tomber à genoux, il n'en devint pas moins, lui et non le Christ, juge suprême et Dieu, car c'était pour lui qu'elle agonisait » (LP, p. 1056). Le corps de Frédéric devient en quelque sorte une nouvelle église pour Amélie, à travers lequel elle tente le tout pour le tout afin de transcender la mort. Et, encore une fois, en tant que spectateur de cette altérité, le narrateur a comme « l'impression que c'était érotique » (LP, p. 1053). Érotisme est associé à l'union possible de Karol et d'Hénia, bref à la jeunesse qui s'unirait pour la maturité.

⁴⁰ Ici je renvoie à la notion de posture telle que définie par Dominique Garand dans *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*. La posture est éminemment pragmatique, performative et dialogique, elle est l'indice de l'oralité du discours, sa pensée intrinsèque, mouvante parce que relationnelle et se définissant au gré des situations.

La mise en scène de l'altérité qui détruit le symbole et replonge le sujet dans son corps permet de reconstruire les signes à partir d'un autre fondement sensible. Ici, ce n'est plus la métaphore de Dieu comme signe ou comme structure sémiotique pleinement constituée, conférant un sens au monde, mais bien l'homme de chair qui est le seul garant de la tangibilité de ce monde, puisque ce dernier est régi par les lois de l'érotisme. Salgas écrit d'ailleurs que « si Dieu a disparu, il faut être trois pour faire deux : le voyeurisme est l'agent du faire corps » (Salgas, 2000, p. 144). L'existence ici trouve un nouveau souffle par le biais de l'*eros* et de la *polis*. Le désir irrigue le monde et c'est par le regard du voyeur que le sujet peut faire corps. La jeunesse ne peut être que pour autrui : l'aîné inventant le cadet et inversement le cadet créant l'aîné. Afin de préciser cette affirmation, je me réfère à l'ouvrage de Dany-Robert Dufour cité au début de ce chapitre. Dufour fait une réflexion similaire à Salgas concernant la relation triadique qui unit l'aîné, le cadet et l'érotisme : « [...] pour être un, il faut être deux, mais quand on est deux, on est tout de suite trois » (Dufour, 1990, p.57). Pour dire « je » il faut qu'il renvoie à un « tu », mais pour éprouver sa propre présence au monde, pour s'éprouver mutuellement comme sujet, il faut un « il ». Ce que Dany Dufour désigne comme « une place de l'absence » (Dufour, 1990, p.56) et qui, dans *La pornographie*, est représenté par l'érotisme. J'aurai l'occasion de faire au chapitre III une analyse approfondie de cette relation triadique, qui est le lieu logique où le mouvement de sémiose entraîne le sujet vers un ailleurs lui permettant d'accéder à une nouvelle signification.

Le narrateur développe une nouvelle façon de (re)penser le monde. En effet, il s'agit d'une métaphysique de la chair. Dans son *Journal*, Gombrowicz écrit : « 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... » (Gombrowicz, 1995, tome II, p. 144). Dans une telle représentation, pour se joindre au monde il faut suivre les lignes du désir « qui traversent tous les domaines de la vie et sont traversées par eux » (Salgas, 2000, p. 136). Mais ces lignes de désir sont inaccessibles pour l'adulte qui perd graduellement le charme de la vie, comme le remarque le narrateur pour qui le monde était « envahi désormais par la décomposition, l'agonie, les tourments, l'horreur » (LP, p.1023). Donc, l'union de Karol et Hénia, icônes de

la jeunesse, est une promesse de renouvellement avec l'existence dans la mesure où la jeunesse, qu'ils représentent, est inachevée, immature. Au cours du chapitre III, je reviendrai sur la fonction iconique de la jeunesse et j'expliquerai en quoi l'érotisme à l'œuvre dans ce texte est analogue à la sémiologie.

2.3 Dire « Je » pour soi-même chez le narrateur de Bernhard

2.3.1 Résister à l'altération

Nous avons vu que l'altérité dans *La pornographie* est une promesse de nouveauté et qu'elle est constamment provoquée par une méthode typiquement gombrowiczienne : la posture agonique. En effet, cette dernière consiste à pousser une antinomie jusque dans ses derniers retranchements, sans égards aux conséquences. Et ce sont les contrecoups de ce procédé qui font vivre le texte et permettent à la pensée d'évoluer. Cette méthode oblige aussi, nous l'avons vu, la participation totale de l'autre, car sans son regard, le « je » n'existe pas réellement. Dit autrement, le récit de *La pornographie* s'élabore à partir de nombreuses situations d'altérité. Mais pour le récit du *Naufragé*, qui, selon mon hypothèse, suit la même logique que celle du signe, la plongée dans le souvenir ne semble pas remplir cette promesse de nouveauté. Je considère le roman de Bernhard comme antithétique à celui de Gombrowicz dans la mesure où les signes ne s'y développent pas dans le cadre de la sémiologie, mais semblent au contraire s'immobiliser.

Dans *Le Naufragé*, la narration prend la forme d'un soliloque *autodiégétique* ou, selon l'expression de Genette, d'un « discours rapporté » (Genette, 1972, p.192) qui enquête sur le processus menant au suicide de Wertheimer. Le narrateur ne remet pas en question ce suicide ni ne l'interroge, car il le perçoit comme un phénomène obéissant aux lois de la causalité. Son soliloque ne répond pas à un besoin de nouveauté comme chez Gombrowicz, non plus qu'il ne s'adresse à l'autre. En effet, la particularité de la narration dans *Le naufragé* réside dans une dimension strictement individuelle. Le narrateur désire comparer son propre dépérissement à celui de Wertheimer afin, dans un premier temps, de déterminer si son existence connaîtra le même dénouement, et dans un second temps d'établir une distance entre cette existence et la sienne. Il n'y a pas de dialogue, seulement un regard méthodique

comparable à une autopsie de la pensée. Je démontrerai que le surgissement de ce signe (le dépérissement de Wertheimer) existe uniquement dans la pensée du narrateur. D'ailleurs, les trois personnages du *Naufagé* se sont emmurés dans un espace clos, que Gargani nomme d'ailleurs le *lieu géométrique optimal*, et essaient de se protéger d'une intrusion de l'extérieur, de l'autre. L'inertie dans laquelle ils sont empêtrés a pour corollaire leur opposition à l'altérité. D'un point de vue sémiotique, le signe, isolé, ne peut en générer un autre. Par conséquent, le signe ne peut pas établir de prolongement sémiotique; il n'a pas de signification et demeure donc une entité brute.

Si je tiens pour acquis que le texte est un mode de représentation qui n'a d'existence que par une signification qui réside dans un ailleurs à venir, cet ailleurs n'est pas accessible dans *Le naufragé* pour plusieurs raisons : l'identité des personnages est fixe (il s'agit d'existence et non de conscience de soi), le soliloque réitère plusieurs fois les mêmes observations et conclusions jusqu'à l'usure. L'inertie des signes est causée par le fait que le narrateur du *Naufagé* ne remplace pas le vide créé par l'usure des signes récurrents par d'autres signes. D'où la pertinence de l'analyse de Gargani soulignant l'importance du lieu géométrique optimal. Or, nous sommes loin du destin des signes tel que défini par Fisette, qui soutient que « le destin de tout signe représenté, c'est de conduire à des éléments minimaux, virtuels, profondément incarnés dans le sensible, en somme des icônes, qui prépareront le surgissement de nouveaux signes » (Fisette, 1996, p.137). Pour demeurer vivant le signe doit produire de nouveaux *représentamens*, et nous verrons que c'est précisément ce qui est absent dans le roman de Bernhard.

Dans *Le voleur de parcours*, Simon Harel avait abordé la question de l'altérité en étudiant la représentation et la présence de l'autre dans la littérature québécoise. Harel soulève un point intéressant au sujet de la position du sujet vis-à-vis l'altérité. Le rapport est d'abord discordant, car autrui est perçu comme une menace. L'altérité est intrinsèque à l'identité, selon Simon Harel, qui « postule que l'identité, comme fait relationnel, n'existe qu'au prix d'un bord à bord constant avec une étrangeté perçue simultanément comme intérieure ou extérieure au sujet » (Harel, 1999, p. 46). Le mot « prix » est loin d'être un euphémisme. Le discours de l'altérité suppose d'emblée une dialectique entre un

« énonçant » et l' « Autre ». L'énonçant est celui qui nie l'autre dans son être et opère sa réification.

La représentation de l'autre illustre un acte défensif, une mise à distance, un acte de résistance qui s'inscrit dans la production d'un discours sur l'altérité. Elle oblige l'énonçant à mesurer l'influence de la présence de l'étranger sur sa propre représentation de soi. Le sujet prend conscience du fait que le regard qu'autrui porte sur lui le chosifie et le met en demeure de porter un jugement sur lui-même. À l'intérieur de l'acte de représentation, le sujet se constitue par l'image qu'il voit de lui-même à travers le regard de l'autre. Ce qu'il voit est une image de lui à la fois même et autre. Même si elle est porteuse de nouveauté, elle va pluraliser le moi du sujet, donc le modifier. Et lorsqu'il est question d'un retour sur soi correspondant « à une rupture discursive des sujets communicants » (Harel, 1999, p.73), Harel parle non plus d'altérité mais d'altération⁴¹.

Or, l'autre dans *Le naufragé* est effectivement perçu comme une menace, comme le démontrent les cas de Wertheimer et de Gould. Les personnages de Bernhard tentent désespérément de se retrancher, de s'isoler de l'autre. Et nous verrons que cette mise à distance entre soi et l'autre est l'enjeu principal du roman et ce qui cause l'anéantissement des signes.

Le naufragé est le bilan de l'existence de Wertheimer, qui n'a pas su, en tant que personnage et en tant que signe, comment vivre et intégrer l'expérience de l'altérité. Ce bilan se superpose par la suite à celui du narrateur, qui lui non plus ne parvient pas à donner un sens transcendant à sa vie. Cette comparaison débute par une prise de conscience de la mort, et donc d'une remise en question de son existence. Puis le monologue du narrateur rapporte la mort de Glenn Gould, une mort naturelle qui assure à ce dernier une place de choix au panthéon des arts, qui le fige dans un symbole absolu. D'emblée, le récit oppose, ou juxtapose, deux décès marqués respectivement par l'échec et par la réussite, de même qu'il

⁴¹ Simon Harel écrit que « l'altération, à la différence de l'altérité, fait jouer une brusque décompensation : l'abolition de la distance laissant poindre la crainte d'un reflux du corps de l'Autre, cette fois hors de toute élaboration qui tendrait à médiatiser cette soudaine irruption. À l'occasion de ce viol de l'intégrité corporelle – l'image du corps étant ici associée à un désir de préservation narcissique –, une mise à distance sécurisante de l'étranger par le recours au jeu spéculaire n'est plus possible » (Harel, 1999, p. 74).

oppose la mort calculée à la mort naturelle. Le narrateur expose deux voies sémiotiques, dont l'une cristallise le signe et l'autre le désintègre. Dans les deux cas, la sémiose n'est pas possible.

Dans ce roman, il n'y a qu'une seule situation d'altérité et c'est la version des *Variations Goldberg* interprétées par Glenn Gould vingt-huit ans auparavant. Mais ce jeu fut si exemplaire qu'il priva le narrateur et Wertheimer de la possibilité de devenir eux-mêmes des virtuoses, de pouvoir simplement exister, puisqu'ils s'enfermèrent à l'intérieur de leur pensée pour ne plus en sortir. Ils furent comme étouffés par le génie de Gould. D'un point de vue sémiotique, Gould symbolise le génie pianistique qui ne peut, dans la conscience du narrateur et de Wertheimer, être remis en question. Comme si le signe Gould avait atteint un paroxysme en devenant le représentant du génie musical. C'est surtout vrai pour Wertheimer, qui est écrasé par le grand succès de Gould. Il est dans l'incapacité de se donner un point de vue, une *disposition* qui correspond à ses propres capacités, à sa propre personne, à ses propres désirs, etc. Le succès de Gould devient, pour lui, un vertige où il se perd irrévocablement. En effet, le narrateur fait l'observation suivante : « [...] la question est de savoir combien de temps nous pourrions résister dans cet état » (LN, p.43). Le récit du *Naufragé* dresse donc le bilan de toutes les vaines protections qu'ont érigées le narrateur et Wertheimer pour maintenir artificiellement leur existence, dépourvue de sens, car elles sont privées de leur objet. En fait, le narrateur refait le parcours sémiotique, qui s'inscrit dans un mouvement de régression constante du signe.

Il s'agit d'observer la mise en scène de l'altérité dans ce récit à travers les principales thématiques de Bernhard que j'ai dégagées au chapitre I. Nous verrons que le dépérissement, qui est une sémiose manquée ou inversée, est issu d'une seule expérience de l'altérité qui, telle une maladie pulmonaire mortelle, selon l'image qu'emploie le narrateur, contamine et corrompt Wertheimer et le narrateur sur le plan de la représentation de soi. Contrairement à *La pornographie*, le récit ici n'est pas un développement de la conscience, mais bien une tentative de préserver une existence formelle au sens où l'entendait Bakhtine, c'est-à-dire une image donnée comme fixe, compacte, solide, mémorable. L'expérience de l'altérité met cette image homogène en péril dans *Le naufragé*. Voilà pourquoi le narrateur se retranche

physiquement et psychiquement dans le *lieu géométrique optimal*, le monologue, afin de se protéger de « l'altération » provoquée par Gould. Je démontrerai au chapitre III qu'à l'intérieur de ce lieu, le narrateur se livre à une compulsion de la pensée qui est en fait un processus de décomposition et de rectification dont le but est de dissoudre les signes afin de se décharger d'un trop-plein symbolique. Le récit du *Naufragé* est donc un récit de régression.

2.3.2 « Je » contre tout

Comme je l'ai laissé entendre au début de cette section, la mise en scène de l'altérité qui structure le roman de Bernhard emprunte, d'une certaine manière, à une dissection de toutes les parties du cadavre de la pensée de Wertheimer. Le point de vue du narrateur se situe un peu à l'extérieur du drame qui s'est déroulé dans la classe de Horowitz au Mozarteum de Salzbourg, vingt-huit ans avant la relation des événements. Bien sûr, cela est dû en partie au choix esthétique du récit *autodiégétique*, qui établit une certaine distance avec son objet, comme l'a montré Gérard Genette dans *Figures III*. L'espace clos de la narration est maintes fois illustré par l'omniprésence du « pensai-je ». Le narrateur attablé dans une auberge crasseuse de Wankham (autre espace clos) se représente dans son esprit la longue chute dans la folie de Wertheimer, puis dans la mort. La plongée dans le souvenir comporte des risques, étant donné que le narrateur se compare souvent à Wertheimer et que les distinctions entre lui et ce dernier semblent s'effacer par moments : « [...] donc pour la même raison que Wertheimer [...] tout comme Wertheimer [...] » (LN, p. 14). Cela est plus manifeste lorsque le narrateur évoque le moment où Glenn Gould a triomphé : « [...] nous sommes les perdants [...] » (LN, p.29). Pour résister à l'altération, le narrateur doit construire un lieu où il peut se retrancher de l'altérité et où il peut conserver son jeu spéculaire.

Il [Glenn Gould] s'était *retranché* dans sa maison. Pour toute la vie. Nous avons toujours eu tous les trois le désir de nous retrancher pour toute la vie. Nous étions tous les trois des fanatiques invétérés du retranchement. (LN, p. 24)

Comment le narrateur essaie-t-il de préserver son existence? Premièrement, son récit ne s'adresse qu'à lui-même. Le choix esthétique du soliloque révèle le premier point de fuite que Gargani désigne comme un lieu géométrique optimal. L'écriture et la pensée constituent des lieux à partir desquels il est possible de parler et d'écrire, dans la mesure où l'énonciation

permet de conserver la distance que le narrateur établit entre lui et les objets de l'existence. Deuxièmement, il s'oppose au monde ou, plus précisément, il oppose son « existence contre les faits » (Gargani, 1990, p.16). Je cite ici un passage du *Naufragé* qui illustrera ce fait :

Notre existence consiste à être continuellement contre la nature et à procéder contre la nature, disait Glenn, à procéder contre la nature jusqu'au moment où nous baissions les bras parce que la nature est plus forte que nous, nous qui, par outrecuidance, avons fait de nous-mêmes *un produit de l'art*. (LN, p.94)

Dans le roman, la nature est le déterminisme absolu de l'existence, qu'ils soient désignés comme les faits ou encore comme « la machine de l'existence » (LN, p.53). Le sujet bernhardien ne choisit pas d'exister ou de naître, « ça lui existe ». Donc, à l'intérieur du lieu géométrique optimal, le sujet a la possibilité de résister à la nature qui le contraint. Mais comment être contre la nature? En devenant un *produit de l'art*, comme Glenn Gould, ou en devenant « un artiste de la représentation du monde » (LN, p.60), comme le suggère le narrateur. En se dotant d'une définition précise et fixe de sa propre existence, en se munissant de conceptions durement arrachées au chaos qu'incarne la nature, c'est-à-dire le paradoxe de l'existence : nous ne vivons que pour mourir. Le narrateur fait cette remarquable comparaison lorsqu'il parle de la singularité de l'homme : « Chaque homme est unique et chaque homme, pris isolément, est effectivement la plus grande œuvre d'art de tous les temps [...] » (LN, p.106) Le sujet bernhardien croit être tout parce qu'en réalité il est fermé à la relation d'altérité.

Mais le retranchement dans ce lieu n'est qu'éphémère. Le narrateur rapporte justement les paroles de Glenn qui observe que la nature est plus forte, car la présence de la mort, comme altérité ultime, ne peut être éludée et le sujet devra fatalement lui faire face. En fait, à partir de la position pour le moins objectiviste de la narration, on voit singulièrement s'opérer un dédoublement : d'un côté, la narration élabore un abri contre la nature, de l'autre elle est assiégée par celle-ci. Ce qui nous est révélé ici, c'est que l'homme n'est pas au centre de l'univers, qu'il n'en est pas la finalité.

2.3.3 Être de tête

La distance mise entre le narrateur et le monde se manifeste aussi par l'absence du corps et de l'expression des sentiments. Il ne doit pas y avoir de sentimentalité dans l'existence selon le narrateur : « je ne suis pas du genre à sacrifier mon existence à la sentimentalité » (LN, p. 21). Tout comme Gould qui souhaitait devenir l'instrument de la musique, un Steinway, le narrateur représente formellement la longue agonie de Wertheimer. Pour rendre ma comparaison plus claire, je me réfère à un passage tiré du texte d'Édouard Hanslick intitulé *L'expression des sentiments n'est pas le contenu de la musique*. Pour Hanslick, la musique n'a pas le pouvoir d'exprimer un sentiment défini.

Les sentiments n'existent pas dans l'âme à l'état isolé, de manière à s'en laisser pour ainsi dire extraire seuls par un art auquel l'expression des autres activités est interdite. Ils sont au contraire, dépendants de données physiologiques et pathologiques, d'image et de jugement, enfin de tout ce qui constitue le domaine de l'intelligence et de la raison, auxquelles on oppose si volontiers le sentiment. (Hanslick, 1986, p.72)

Selon ce point de vue, il y a une nette distinction entre sentiment et intelligence, qui se manifeste également entre sentiment et art, surtout l'art musical. Le sentiment ne semble pas avoir d'existence réelle, il est en quelque sorte une création de l'imagination. « Un sentiment défini ou une passion n'existent pas sous ce nom sans un contenu positif relevant de l'intelligence, qui les localise et leur donne une histoire » (Hanslick, 1986, p.72). La musique n'est que formelle, les idées qu'expose un compositeur sont purement musicales. C'est-à-dire qu'il n'y a qu'une expression esthétique de la musique. On dit d'une musique qu'elle est gracieuse, douce, violente, énergique, élégante, etc. Bref, il est question ici d'une conception parnassienne de l'art pour l'art dans le sens où l'entendait Théophile Gautier. On reconnaît aussi la position excentrique, « son radicalisme pianistique » (LN, p.11), qui distingua Glenn Gould des autres virtuoses de son époque. C'est pourquoi Gould n'avait qu'une seule ambition :

L'idéal serait que je sois Steinway, je pourrais me passer de Glenn Gould, dit-il, en étant Steinway, je pourrais rendre Glenn Gould superflu. [...] Me réveiller un jour et être Steinway et Glenn en un seul, dit-il, pensai-je, Glenn Steinway, Steinway Glenn, uniquement pour Bach. (LN, p.95)

Un peu de la même façon, le suicide de Wertheimer serait, selon le narrateur, le produit final d'un artiste du malheur, non un acte spontané de désespoir (ou l'expression d'un sentiment) : « Le calcul de Wertheimer avait abouti : vu l'art et la manière de se suicider en l'endroit

choisi, il a voulu déclencher chez sa sœur un sentiment de culpabilité qui la poursuivrait toute sa vie, pensai-je » (LN, p.62).

Il est intéressant de noter que le corps est totalement absent du récit ou n'est qu'une représentation de l'esprit à l'intérieur du lieu géométrique optimal. Il n'est pas mis en scène à proprement parler à côté d'autres personnages avec lesquels il pourrait entretenir un véritable dialogue, puisque le narrateur rapporte uniquement le discours des autres : « dit-il, pensai-je ». L'autre n'interfère pas avec le mouvement de sa pensée, qui calque la rigueur artistique de Glenn Gould.

De ce fait, le *moi* est à l'extérieur du monde. Ce regard de l'extérieur est renforcé par l'absence de sentimentalité, voire de compassion. Le narrateur constate froidement la déchéance de son ami : « Wertheimer devait se suicider, me dis-je, il n'avait plus d'avenir. Il avait brûlé ses vaisseaux, était arrivé au bout du rouleau. » (LN, p. 48). Plus loin, lorsque le narrateur repense avec quel pathétisme Wertheimer voulait s'imposer malgré le talent de Gould au piano, il ajoute : « C'est pourquoi il a été obligé de se suicider, pensai-je, [...] [il] n'avait pas du tout les dispositions requises pour cela [...] » (LN, p. 107). À l'image d'un enquêteur, le narrateur ne fait que constater les faits sans prendre en compte les sentiments. Cela donne une impression d'objectivité quasi scientifique. Le narrateur s'interroge sur son passé et sur l'origine de son dépérissement, et c'est la raison pour laquelle il regarde dans un microscope un échantillon de son homologue réduit à l'échec, Wertheimer.

2.3.4 L'orchestration de la déconstruction

En effet, que peut bien observer le narrateur en prenant le soin de maintenir le plus possible une distance entre lui et l'objet de sa pensée (de son discours)? Est-ce que c'est l'altération qu'a subie Wertheimer? Contrairement à Gombrowicz, Bernhard ne fait pas adopter une posture à son narrateur ou à ses autres personnages, mais bien une position⁴². En effet, c'est en prenant position à l'extérieur du monde évoqué que le narrateur peut faire le bilan non seulement de l'existence de Wertheimer et de Gould, mais le bilan de la sienne

⁴² Voir à ce sujet le chapitre 1 section 1.1.2 du présent mémoire.

également. Son récit marque en quelque sorte une pause dans le temps qui lui permet de mesurer l'impact qu'ont eu sur lui ces deux morts opposées symboliquement. Il est certain qu'il a subi l'échec « tout comme Wertheimer » (LN, p.15), mais il ne s'est pas suicidé. Alors, est-ce que le récit analyse la possibilité que le suicide serait l'aboutissement logique de l'échec? Le fera-t-il logiquement parce que tout le menait à cette conclusion comme Wertheimer? Le narrateur « s'efforce de retracer les étapes de l'autodestruction de Wertheimer non seulement pour comprendre le suicide de son ami, mais aussi pour consolider la fragilité de son propre non-suicide [...] » (Thomas, 1990, p.164). Pour reprendre en mes mots ce que Maurice Blanchot observait dans l'espace de la mort chez Kafka : la question est de savoir si le narrateur peut mourir « content » (Blanchot, 1989, p. 105) ou s'il est « mûr pour le suicide » (LN, p. 66).

Moi, me tuer, maintenant que Glenn est mort, que Wertheimer s'est tué, pensai-je tandis que j'étais là, dans la salle, à regarder autour de moi. (LN, p.51)

Ce questionnement s'effectue sur un mode de comparaison et d'opposition. Les romans de Bernhard établissent toujours une dialectique entre un personnage, généralement le narrateur, qui s'assume, et un second, qui ne se contente pas d'être et veut devenir autre. Et c'est par ce *vouloir-devenir autre*, c'est-à-dire prendre la place de Glenn Gould, qu'il se précipite lui-même vers la catastrophe de ne pas pouvoir générer de la nouveauté. En perpétuel imitateur, il se comportera selon le rôle qui lui sera donné.

Dans *Le naufragé*, les protagonistes sont incapables de se départir de l'idée de l'individualisme absolu et de renoncer à maîtriser leur existence avec leur tête, car ils ne sont que « des têtes rationnelles » (LN, p. 68). Cette position dans le texte conduit vers un processus de dépérissement de la part des personnages, jusqu'à ce que le suicide devienne un acte logique et mûrement réfléchi. La mort symbolise l'arrêt de la pensée qui est représentée dans le roman par l'idée de perfection, puisqu'elle ne peut plus devenir autre chose, elle ne change plus. La mort sera aussi la conséquence de la volonté du sujet à se refuser à l'expérience de l'altérité, ou du moins à son incapacité à l'assimiler. L'individualisme de Wertheimer le pousse à construire, si je me permets cette comparaison, littéralement une maison Usher, laquelle finira par s'affaisser sous le poids de la surcharge symbolique.

Selon le narrateur, Wertheimer n'aurait pu supporter le fait de survivre à Glenn Gould puisque Wertheimer, prisonnier de sa définition de *sombreur*, justifiait son existence par opposition à celle de Gould. Pour rendre plus compréhensible la dépendance de Wertheimer, disons que plus une lumière brille, plus grande sera son ombre. Gould est mort au sommet de son art « au moment le plus opportun » (LN, p.61). Wertheimer devait se tuer au sommet du sien en ne se suicidant « pas au moment le plus opportun » (LN, p.61). Si le radicalisme pianistique de Glenn Gould a fini par le tuer, son suicide s'inscrit alors dans un mouvement infini de perfectibilité à l'issue duquel Wertheimer atteint un point culminant sur l'échelle du pathétisme. Non seulement se pend-il à une centaine de pas de la maison de sa sœur qui l'avait quitté pour se marier à Zizier, mais son enterrement demeure provisoire et c'est ce qui couronne son suicide. Ainsi, le sombreur continue, même après sa mort, de s'enfoncer sans jamais toucher le fond. Il demeure prisonnier d'un pur vertige de chute, contrairement à Gould qui, lui, était prisonnier d'une ascension illimitée.

Le suicide est aussi la conséquence de la rencontre avec l'autre. Tous les autres thèmes, l'individualisme, le perfectionnisme, le lieu géométrique optimal, illustrent la vaine tentative d'éluder l'altérité. Dans ce destin de perdant assumé par le narrateur et Wertheimer, ce qui fut fatal, c'est la rencontre de la musique ou plus précisément de Glenn Gould, car elle a détruit la frontière entre le moi de Wertheimer et les objets du monde. Le personnage Wertheimer est l'exemple excessif d'un homme « chargé » par l'autre puisqu'il n'est, selon le narrateur, qu'un imitateur :

Nulle chose wertheimérienne n'est jamais venue de Wertheimer en personne, pensai-je à présent, toute chose wertheimérienne n'a jamais été qu'une chose copiée, imitée, il copiait sur moi, il m'imitait en tout, et c'est ainsi également qu'il a copié et imité mon échec, pensai-je. (LN, p.99)

Il est imitateur aussi dans la mesure où c'est le mot de l'autre qui définira son existence. Wertheimer est victime de l'altération, car il ne peut établir une distance sécurisante de l'autre (Gould et narrateur) par le recours au jeu spéculaire. À ce moment, c'est le mot de l'Autre qui va le définir : « Nous disons un mot et nous anéantissons un homme, sans que cet homme anéanti par nous s'aperçoive, au moment où nous l'anéantissons d'un mot, qu'il a reçu un coup fatal [...] » (LN, p. 170). Contrairement à Gombrowicz, il n'est pas question ici d'un élargissement de la conscience de soi, mais bien d'un besoin de définir et de maintenir l'existence que se donne Wertheimer. Le narrateur observe que Wertheimer « était toujours

du côté de ceux qui, constamment et leur vie durant et jusqu'au désespoir permanent, veulent toujours être un autre [...] » (LN, p. 106). Wertheimer a donc élaboré sa vie en fonction de l'image donnée par Glenn Gould qui le désigna comme un « sombreur ».

D'un point de vue sémiotique, la folie de Wertheimer est causée par la suppression de l'objet nécessaire à la sémiose. Il y a vingt-huit ans, l'existence de ce dernier pouvait se résumer par l'équation suivante : Wertheimer+ Horowitz = virtuose de piano. Horowitz représente ici la dimension du jeu pianistique nécessaire à Wertheimer pour devenir le virtuose. Malheureusement pour lui, le symbole du virtuose fut raflé par Gould lors d'un simple récital. « Glenn l'avait privé de ce but, pensai-je, au moment où Glenn s'est assis et a joué les premières mesures des Variations Goldberg. Wertheimer avait dû entendre, pensai-je, il avait dû être anéanti par Glenn » (LN, p. 98). Gould, par son radicalisme pianistique soustrait à Wertheimer le « serait » nécessaire au mouvement sémiosique. Ce qui confère à Gould une certaine suprématie symbolique, puisqu'il était « le point culminant » (LN, p. 13) de l'art, voire « une machine à faire de l'art » (LN, p. 105). C'est pourquoi le mot « sombreur » a fatalement modifié la représentation qu'avait Wertheimer de lui-même : « Pas d'aptitude à la musique [...] pas d'aptitude à l'existence! » (LN, p. 57). Progressivement dans le texte le narrateur nous rapporte que Wertheimer avait perdu en l'espace de deux ans seulement les capacités qu'il avait acquises en douze années. Son jeu « n'était plus audible » (LN, p.123). La perte du jeu pianistique, et donc du piano, amène logiquement Wertheimer à redéfinir son existence par opposition à Gould. Si Gould était le symbole du génie, Wertheimer devait devenir son contraire. La seconde section du roman est plutôt patente à ce sujet. Le narrateur prend connaissance de la manière dont son ami a vécu ses derniers moments avant d'aller se pendre à Zizier. Wertheimer s'était isolé dans son pavillon de chasse à Traich où il invita ses anciens collègues du Mozarteum et se commanda « un piano à queue vraiment exécrable et effroyablement désaccordé » (LN, p.188).

Nous verrons au chapitre III de quelle façon et pourquoi la sémiose du dépérissement de Wertheimer mène inéluctablement au suicide.

CHAPITRE III

L'icône, lieu de la relance ou de l'entropie du signe

3.1 L'icône et l'existence

3.1.1 Quelques observations pertinentes

Pour faire suite à ce que nous avons observé précédemment sur l'implication de l'altérité dans le mouvement sémiotique, ce chapitre se consacrera à la question de la représentation iconique dans *La pornographie* et *Le naufragé*. Ma lecture du corpus a permis jusqu'à maintenant de mettre en valeur plusieurs éléments significatifs indiquant la place qu'occupe l'altérité dans le processus d'écriture de ces œuvres. Nous avons vu que les textes se développent grâce à la dialectique entre identité et altérité, qui est authentiquement sémiotique dans la mesure où les narrateurs-personnages sont considérés comme des hommes-signes. Nous avons vu aussi que l'expérience de l'altérité a un effet miroir où il est possible de se percevoir comme un autre, comme une *persona*. La réflexion dans le miroir représente une image paradoxale à la fois similaire et différente qui a pour conséquence de sauver ou de briser le narrateur puisqu'elle lui révèle un non-dit, un plus, une nouveauté à sa conscience. Afin d'en mesurer l'impact, le narrateur entreprend de représenter le souvenir sous forme de récit afin d'en inférer une signification. J'ai comparé d'ailleurs l'évocation du souvenir à la métaphore de la conscience comme un lac employée par Peirce afin d'illustrer le mouvement sémiotique à l'œuvre dans l'avancée diégétique.

Mais cette expérience ne peut se dérouler qu'à l'intérieur d'une représentation, ou d'une *expression* selon Bakhtine⁴³, qui demeure virtuelle. Un *lieu autre* tel que l'icône, dira Fisette, où la pensée est libre de toute contrainte et trouve une solution par sa seule force, soit

⁴³ Voir la section 2.1.4 du chapitre 2 de ce mémoire.

l'imagination. La narration sera comprise comme un lieu de représentation, qui reconstitue le souvenir d'où il sera possible d'inférer un sens, justement par la matérialisation de l'expression, qui exercera un effet rétroactif sur l'activité mentale du sujet. Pour le dire autrement, on pourrait suggérer que le récit participe à l'inférence ou, si l'on préfère, aux mouvements de la sémiologie auxquels est occupé l'esprit. Cette nette prédominance, dans les modes de présence de l'oeuvre littéraire, d'une fonction d'accompagnement et d'enrichissement sur le plan de l'imaginaire se rattache à la fonction de l'icône. Il me faudra alors rappeler brièvement quelques caractères de l'icône pour avancer un peu plus loin dans la compréhension de cette collusion entre l'imaginaire, nourri à la fiction littéraire, et l'élaboration de la théorie.

Suivant la définition de l'icône, nous verrons dans le présent chapitre pourquoi chez Gombrowicz le narrateur peut accéder à un nouveau savoir qui est représenté par une nouvelle perception du monde basée sur un principe que Salgas nomme *métaphysique de la chair* (Salgas, 2000, p. 134), soit l'érotisme dans le roman. Nous verrons également que s'il y a présence de contraintes dans la pensée, comme c'est le cas pour *Le naufragé*, c'est-à-dire une certaine fixité⁴⁴ dans la représentation chez narrateur, alors l'icône au lieu d'être promesse d'ouverture devient un lieu de régression et de perte de son objet. Ce qui a pour conséquence, dans *Le naufragé*, de mener vers un enfermement de la pensée, ce qui est illustré par *lieu géométrique optimal* tel qu'identifié par Gargani.

3.1.2 Pour une approche iconique des textes

Je rappelle d'abord une définition plus formelle de l'icône qui oriente ma démarche : « L'icône correspond à la relation du signe à son objet saisie dans sa priméité, désignant une simple présence ou la qualité de l'effet de détermination de l'objet dans le signe » (Fisette, 1996, p. 155). N'oublions pas que la relation du signe à son objet est saisie comme priméité; en conséquence, les deux éléments constituants n'en forment plus qu'un : il n'y a plus de discrimination entre ceux-ci. C'est ce que Peirce entend par la notion logique de

⁴⁴ Ce que Bakhtine (Bakhtine, 1998, p.88) désigne comme une existence par opposition à conscience de soi. Voir les sections 2.1.3 & 2.1.4 au chapitre 2.

dégénérescence propre à l'icône. D'ailleurs, la nature première de l'icône est d'être une simple possibilité, voire une pure virtualité puisqu'elle est de l'ordre de l'imaginaire. « D'où cette notion [...] d'une *iconisation*, soit une reconstruction, que chacun fait pour soi, de l'icône » (Fisette, 1996, p. 162). De plus, le mouvement de la *semiose* qui régit la vie des signes ne peut s'inscrire que dans une démarche de représentation comme celle de la narration, et c'est à l'intérieur de celle-ci qu'il y a de nouvelles acquisitions de savoirs possibles.

La métaphore de Peirce de la conscience comme un lac sans fond, que j'ai employée au chapitre II, est explicite en ce sens : pour ramener à la surface un objet (signe) immobile, le narrateur doit occuper simultanément les rôles du museur (Balat, 2000) et de l'interprète. Il pose les questions et fait les associations nécessaires au développement du signe. Il doit décoder cet objet auquel d'autres idées (ou souvenirs) se sont associées durant la remontée. Selon la proposition de Dufour⁴⁵, le « je » qui se raconte s'adresse à un « tu » afin de rendre présente une absence encore informe que Dufour nomme « il », qui est analogue à l'objet extirpé des profondeurs de la conscience chez Peirce. De la dialectique entre « je » et « tu » émerge cette présence du non-dit, un objet évanescant. L'altérité, ici, est ce qui éveille la conscience à ce « il » qui, lui, est proprement iconique puisqu'il est le lieu d'une reconstruction que le « je » fait pour lui-même. Notons aussi que cette nécessité d'écrire ou de décrire ce « il » engage la narration. Si ce « il » ne peut être immédiatement représenté, car il est virtuel, étant premier, il est perçu sur le plan des esthésies. Nous constatons que cette relation qui tente de faire parler, de rendre signifiante cette absence, qui est propre à l'icône⁴⁶, est, sur le plan formel, une présence qui prépare la voie au mouvement de la *semiose*.

Ceci est manifeste dans le roman de Gombrowicz où le narrateur ouvre son histoire par « je vous conterai une autre de mes aventures [...] » qu'il qualifie de fatale et pornographique. Le « il » ici c'est le caractère fatal de cette aventure qui a quelque chose de fermé ou d'inhibé, puisque indicible pour l'instant. Indicible, car ce qui est fatal et

⁴⁵ Voir la section 2.1.1 du chapitre 2.

⁴⁶ Dans *Pour une pragmatique de la signification*, Jean Fisette écrit : « La représentation est un lieu où s'inscrivent des gains de savoirs nouveaux. L'icône désigne le mode de présence de l'objet dans ou sur la scène de la représentation » (p. 158)

pornographique résulte d'une réaction en chaîne d'événements révélateurs pour le narrateur. À cause de la présence de Frédéric, le narrateur développe une conception du monde fondée sur la dialectique de l'érotisme qui s'oppose symboliquement, nous l'avons vu, à toutes les idées abstraites, donc à la métaphysique. C'est donc la réappropriation du corps sensible et la conséquence ou l'impact qu'a eu cette perception fatidique, qui nourrira le récit. Ce dernier devient donc en quelque sorte un lieu où il est possible d'expérimenter cette conception et d'en vérifier la validité. Nous verrons que *La pornographie* démontre ce que Gombrowicz entend par « le sens véritablement cosmique que l'homme a pour l'homme [...] » (Gombrowicz, 1995, tome I, p. 52).

Pour *Le naufragé*, ce n'est pas le constat que fait le narrateur de l'inéluctable aboutissement d'une pensée suicidaire chez Wertheimer, mais le sentiment de survie (vaine?) ou le besoin de résister à la nature (le principe de causalité vie et mort) qui est le non-dit, le « il ». C'est sur le mode de l'introversión que le narrateur examine à la loupe le fait qu'il ait survécu à la folie de Wertheimer, et comment il doit se positionner devant cette mort. Dans ce texte, « je » et « tu » se fusionnent dans le même personnage étant donné la nature du soliloque. Wertheimer, qui était le double du narrateur dans le malheur, avait pourtant prédit qu'il irait un jour à l'enterrement de ce dernier. C'est en repensant (ou revisitant) le processus de dépérissement de Wertheimer que le récit trouve à se construire. Mais il n'est pas question d'expérience visant à élargir la conscience comme c'est le cas dans *La pornographie*, mais bien de résistance. Nous verrons que si le narrateur recompose le suicide de son ami, c'est bien pour lui opposer sa propre survie, tout comme Wertheimer a opposé sa folie au génie de Gould.

Nous constatons que ce « il » ne peut se développer qu'à l'intérieur de ce que Fisette nomme le *lieu autre* où « il » échappe aux règles de l'analyse logique, et où l'esprit, une fois libéré, peut par la seule puissance de son imagination, accéder à des propositions de l'ordre du savoir qui, autrement, resteraient inaccessibles. L'icône est un lieu où il est possible de mettre à l'épreuve des hypothèses. L'expérience de l'altérité, qui enclenche l'anamnèse du souvenir dans *La pornographie* et dans *Le naufragé*, serait donc de l'ordre de l'inférence. C'est dans un tel lieu que la peinture non figurative comme celle des automatistes peut avoir une

signification, par exemple. Ce lieu où l'esprit se livre à une sorte de jeu, Peirce le nomme *musement*⁴⁷. Le récit du narrateur gombrowiczien ou bernhardien a comme objectif premier de rendre manifeste cette absence à la conscience afin que l'esprit puisse inférer une signification. Dans le cas des romans à l'étude, nous avons vu que ce surgissement à la conscience, provoqué par une (ou plusieurs) situation(s) d'altérité, extirpe des oubliettes un souvenir qui est ensuite recomposé pour, enfin, réeffectuer l'expérience de l'altérité par la *semiosis*. Donc, le récit de soi, plutôt que de simplement thématiser le parcours du souvenir lié à la psychologie des narrateurs, élabore sur un mode sémiotique des significations dans l'acte même de son inscription.

On constate que la recombinaison du souvenir, qui est l'objet de la narration des romans à l'étude, est analogue à la définition de l'icône. De manière générale, le texte, c'est-à-dire le support matériel, n'a de sens que par son contenu, qui, lui, ne prend forme que dans l'esprit d'un lecteur potentiel. Donc, un texte littéraire arrive à produire un sens qui, pour l'esprit du lecteur, devient une voie de signification, c'est-à-dire un chemin (ou une *semiose*) qu'il épouse lui-même dans son travail d'apprentissage.

3.1.3 Le texte littéraire et l'icône

Dans son article *La pratique du texte littéraire à l'horizon immédiat de l'élaboration de la sémiotique*, Jean Fisette observe l'affinité⁴⁸ qu'il y a entre l'entreprise d'écriture littéraire et le discours fondateur de la sémiotique chez Peirce. Fisette écrit que le texte littéraire est un lieu d'inscription, d'esquisse et d'élaboration de la théorie, un *lieu autre* où il est possible d'approfondir une idée sans qu'il y ait de contrainte pour l'imagination⁴⁹. En effet, « l'élaboration théorique semble se nourrir de la nature fictive des histoires racontées pour se constituer elle-même comme un discours pleinement sémiotique » (Fisette, 2004, p.60). C'est pourquoi le récit de soi, ne thématise pas le parcours du souvenir lié à la

⁴⁷ Peirce propose le *musement* plutôt que la méthode de l'analyse logique qui est moins féconde. Par *musement*, il entend l'idée du jeu où il est possible, pour le *Museur*, d'utiliser la pleine liberté de l'esprit en dehors de toutes les règles et de toutes les exigences de la logique formelle. Et c'est par ce jeu que l'esprit trouvera sa pleine efficacité.

⁴⁸ Il est important de mentionner que cette position de Jean Fisette fonde en partie son ouvrage *Pour une pragmatique de la signification* publié chez XYZ, qui est antérieur à l'article cité ci-haut.

⁴⁹ Nous reconnaissons ici ce que Peirce nomme le *musement*.

psychologie des narrateurs, mais se développe sur un mode sémiotique des significations. Les personnages de Gombrowicz et de Bernhard ne font qu'accompagner et illustrer la réflexion et la discussion en tant qu'hommes-signes.

Je ne rappelle ce fait que dans la mesure où il sera question du mode iconique du texte littéraire et principalement du caractère vivant de la vérité de l'icône. C'est-à-dire son inachèvement qui incite et invite l'esprit à le combler, à le remplir par la recherche qui fonde l'écriture. Je pose maintenant la question suivante, en quoi un texte peut-il être une icône?

Pour le moment, je rappelle ce passage tiré des *Collected Papers* qui souligne un aspect essentiel quant à la propriété de l'icône :

[...] une des grandes propriétés distinctives de l'icône est que par son observation directe peuvent être découvertes concernant son objet, d'autres vérités que celles qui suffisent à déterminer sa construction. [...] Cette capacité de révéler une vérité inattendue est précisément ce en quoi consiste l'utilité des formules algébriques, c'est pourquoi le caractère iconique est leur caractère dominant. » (C.P.2.279.) (Deledalle, 1972, p. 150).

Est-ce que cette propriété se retrouve également dans l'écriture littéraire? Je réponds par l'affirmative. La représentation du monde, qu'elle soit faite par l'écriture ou toute autre forme d'art, relève d'une sémiologie qui explore, voire expérimente, par le biais de la relation entre le signe et son objet, les différentes facettes et les divers aspects propres à nos schèmes d'appréhension de l'environnement comme la mémoire et les souvenirs. Chez Gombrowicz, par exemple, on a pu constater que la promesse de signification (le *would be* du signe) réside dans un jeu d'antinomies pratiquement incessant qui déconstruit et reconstruit les symboles comme le montre l'effondrement symbolique du rituel de la messe d'où ont émergé les nuques de Karol et Hénia sur lesquelles se fonde la métaphysique de l'érotisme du narrateur. Chez Bernhard cependant, il n'y a pas une telle reconstruction des signes mais bien une épuration. Si le narrateur recompose le souvenir, c'est pour mieux dissocier son identité de celles de Wertheimer et Gould, qui sont trop lourdes sur le plan du symbolique. Il tente d'évacuer l'expérience de l'altérité dont la conséquence sera une fermeture à ces vérités inattendues.

Mais nous constatons que dans les deux cas, le texte littéraire ne participe pas positivement à la construction du symbolique qui fonde le social, bien au contraire. Le texte

littéraire s'élabore à partir d'une régression, d'un chemin inverse qui partirait d'une représentation déjà constituée par le social (la messe de l'Église ou le virtuose au piano), pour ensuite emprunter un cheminement sémiotique qui déstabilise et fait régresser cette représentation jusqu'à ramener sa valeur symbolique à la priméité, à la virtualité, à la simple perception sensible, bref à l'icône. Le texte littéraire possède donc cette capacité de révéler une vérité inattendue qui est inhérente à l'icône.

D'ailleurs, nous retrouvons dans *La pornographie* un bel exemple qui se rapproche des formules algébriques mentionnées par Peirce. Dans sa correspondance secrète avec le narrateur, Frédéric réduit sous forme d'équation les inférences qu'il fait à partir d'éléments qui lui semblent contigus :

Ce couteau crée un rapport nouveau – S.(Seimian) – S^l(Skuziak). D'où résulte un autre : (SS^l) - A.
Par l'entremise de A., par l'entremise du meurtre d'Amélie. Mais il y a en même temps : A. - K.H.
Autrement dit (K.H.) – (SS^l). Quelle chimie! Tout se relie!⁵⁰ (LP, p. 1093).

La lettre de Frédéric démontre justement cette capacité de révéler une vérité inattendue propre à l'icône, à savoir ici l'union entre jeunesse et maturité s'effectuant sur le dos de la mort. Effectivement, nous constatons à la fin du roman que le raisonnement de Frédéric était exact, comme l'atteste le double assassinat de Siemian et Skuziak couronné par le suicide d'Albert. De plus, la scène finale est une reproduction macroscopique de celle du vers de terre où Karol et Hénia semblaient, pour le narrateur et Frédéric, partager une complicité.

Par contre, cette régression qui correspond à celle de l'icône suit un autre parcours dans *Le naufragé* puisqu'il est question d'une épuration qui met une distance entre la narration et son objet. Durant son soliloque, le narrateur désire se départir du legs de l'existence de Wertheimer. Par exemple, le narrateur dresse un bilan des affinités entre lui et Wertheimer, puis il corrige ce bilan plusieurs fois en indiquant que lui et Wertheimer sont différents malgré le fait qu'ils ont partagé la même catastrophe il y a vingt-huit ans. Il en vient à considérer que l'échec de Wertheimer lui était inhérent :

Mais le fait aussi que Wertheimer a tout mis en œuvre pour se rendre malheureux, pour être cet homme malheureux dont il a toujours parlé, pensai-je, car ses parents ont indubitablement cherché à rendre leurs fils heureux, encore et toujours, mais Wertheimer les a toujours repoussés [...]. (LN, p. 115)

⁵⁰ Légende : S représente le chef de la résistance Siemian; S^l représente l'adolescent Olek Skuziak qui aurait poignardé Amélie; A représente Albert, le fils d'Amélie; K représente Karol; H représente Hénia.

En fait, toutes ces corrections apportées par le narrateur ont pour but de réduire l'existence de Wertheimer à son surnom : *le sombreur*. Toujours selon le narrateur, Wertheimer sombre parce qu'il ne fait qu'imiter les autres, car il « n'était en mesure de se voir *lui-même comme quelqu'un d'unique* » (LN, p. 106). En fixant son ami dans ce mot *sombreur*, le narrateur peut lui opposer son aptitude à « s'en remettre à sa représentation du monde » (LN, p.60) qui renvoie justement à l'enjeu de la narration du roman.

3.1.4 Le texte littéraire comme lieu d'élaboration de la théorie

J'emprunte à Fisette le même postulat central fondant le projet sémiotique : « le monde (au sens de cosmos) ne nous est accessible que comme *représentation*, sous la forme d'artefacts que nous nommons *signes* » (Fisette, 1996, p.145). En effet, le monde réel ou référentiel n'est pas directement accessible à la pensée. La certitude que nous avons de connaître, de comprendre ou de percevoir l'intelligibilité d'un signe est le fruit d'un long traitement cognitif. Pour reprendre la formule de Peirce : nos sommes signes dans un monde de signes, il est également vrai que nous sommes d'abord corps dans un monde de corps⁵¹. Loin d'être un obstacle, la chair entre la pensée et l'objet du monde est le seul moyen d'établir une relation avec lui. Le corps ne domine pas le monde, il est dans le monde. Merleau-Ponty écrit en ce sens « [l']épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair » (Merleau-Ponty, 2002, p.176). En effet, le corps participe directement au monde sensible par sa propre ontogenèse, et la représentation de l'objet de ce monde se fait grâce à un dialogue entre le corps et lui.

Merleau-Ponty écrit dans *Phénoménologie de la perception* aussi que « [quand] je me tourne vers ma perception et que je passe de la perception directe à la pensée de cette perception, je la réeffectue, je retrouve une pensée plus vieille que moi à l'œuvre dans mes organes de perception et dont ils ne sont que la trace » (Merleau-Ponty, 1999, p. 404). Avant

⁵¹ Cette référence à la phénoménologie tient au fait que la phanéroscopie de Peirce renvoie à une épistémologie justement d'ordre phénoménologie. Pour en savoir davantage, consulter *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce* de Jean Fisette.

de pouvoir comprendre un phénomène qui a été perçu, la pensée⁵² doit d'abord l'interpréter. Et ce n'est seulement après coup, quand le sujet se retire, au sens d'une pause, d'un arrêt, de la relation « dialogique », qu'il peut se souvenir de ce moment pour le réintégrer à sa vie, pour en faire un épisode de son histoire. C'est une propriété du langage que de faire voir et de montrer pour finalement comprendre. Selon Merleau-Ponty, le langage correspond à un regard porté sur le monde ou plus précisément un acte de perception qui fait que l'écriture montre d'une certaine manière ou selon un certain point de vue.

Le texte littéraire est un lieu par excellence de cette représentation où il y a une interprétation en mot des esthésies, car les interprétations des phénomènes comme des signes permettent de faire des inférences – donc d'acquérir de nouvelles connaissances. À l'intérieur de cet espace, le monde est nommé, un sens lui est conféré. Donc, cet espace fait du texte l'objet même de la narration du monde. À travers l'écriture, il y a la rencontre du percept qui enrichira la pensée. Cela me conduit à la même proposition centrale faite par Jean Fiset dans son article :

[...] le texte littéraire n'est jamais un pur et simple objet extérieur au signe que l'on chercherait à décrire comme quelque chose d'étranger; et pour plusieurs raisons dont celle-ci qui est essentielle: le texte littéraire, étant un construit de langage, est une sémiotique; et le discours que nous tenons, étant lui aussi une sémiotique, ne peut pas rester étranger ou distant de cette dernière. (Fisette, 2004, p. 61)

Le roman est un objet occupant un espace dans le monde référentiel, mais son contenu demeure une pure potentialité et une pure virtualité. Il serait aussi illusoire, voire erroné, d'affirmer que le roman est une représentation authentique, voire un miroir de la réalité. L'objet du roman, ou de l'écriture, est une pure fiction fondée sur l'imagination. Pour reprendre la conception de Bakhtine, l'espace de représentation est un lieu où les idées peuvent dialoguer et où elles peuvent vivre, donc se développer.

L'idée *vit*, non pas dans une conscience individuelle isolée (où elle dégénère et meurt), mais naît, se développe, trouve et renouvelle son expression verbale, engendre d'autres idées, seulement dans des rapports dialogiques avec les idées *d'autrui*. La pensée humaine devient authentique, se transforme en idée, seulement par un contact vivant avec une autre idée, incarnée dans la voix *d'autrui*, c'est-à-dire dans sa conscience exprimée dans le discours. C'est au point de contact de ces voix-consciences que naît et vit l'idée. (Bakhtine, 1998, p.136)

Ce passage est éclairant pour ma lecture du *Naufragé* dans la mesure où justement le narrateur et les autres personnages s'isolent *d'autrui* en s'enfermant dans leur pensée. La

⁵² Au chapitre 2, j'ai eu l'occasion de définir la pensée comme une construction sémiotique.

conséquence de ce retranchement est illustrée par la mort de Glenn Gould et le suicide de Wertheimer, et pour le narrateur cette conséquence reste encore à déterminer. Nous verrons plus loin que le narrateur tente d'opposer son existence aux deux autres afin de renouveler son expression verbale. Mais ce renouvellement lui restera interdit étant donné qu'il s'est lui aussi fermé aux idées d'autrui.

Revenons au texte de Fisette où il souligne justement l'aspect iconique inhérent au texte littéraire.

Autrement dit, ces histoires racontées par la littérature sont elles-mêmes des lieux et des occasions de mouvements de sémiologie qui se mettent en mouvement lorsque l'esprit — de l'auteur et du lecteur — se projette sur cette scène que nous appelons icône. Le texte littéraire a toujours partie liée aux mouvements de sémiologie qui se déroulent dans notre esprit et jamais le texte littéraire ne pourra devenir pour nous un simple objet passif sur lequel porterait une analyse. (Fisette, 2004, p. 62)

Le roman comme lieu de représentation, ou *lieu autre*, nécessite certains préalables analogues à la nature de l'icône. Peirce avait défini que « l'icône ne se substitue pas de façon univoque à telle ou telle chose existante comme le fait l'indice. Son objet peut être une pure fiction qui fonde ainsi son existence. Rarement, son objet est une chose d'une sorte que l'on rencontre habituellement » (C.P. 4. 531). Ainsi, l'icône correspond à la relation du signe à l'objet saisie dans son ordre premier des représentations imaginaires, désignant une simple présence ou une qualité de l'effet de détermination de l'objet dans le signe.

Retenons pour l'instant que le texte littéraire comme lieu de représentation est un lieu virtuel de recherche où les narrateurs tentent de comprendre l'impact de l'altérité sur leur existence. Afin de rendre plus clair ce qui a été dit précédemment, je vais approfondir les analyses qui ont été faites au chapitre II afin d'observer comment ces récits se construisent sur un mode iconique et pourquoi ils n'arrivent pas à la même conclusion au terme de leur parcours.

3.2 La représentation iconique chez Gombrowicz

3.2.1 Désacralisation des symboles

En introduisant au premier chapitre de mon mémoire le style d'écriture de Gombrowicz, j'ai insisté sur sa volonté d'échapper aux catégorisations. *La pornographie* n'en démontre qu'une partie, mais demeure révélatrice à ce sujet. Au même chapitre, en m'appuyant sur les observations de Dominique Garand, je me suis référé à la notion d'écriture et de posture agonique⁵³ qui est le fer de lance de l'esthétique gombrowiczienne. Cette technique qui, comme l'observe Garand, se décompose en trois méthodes de subversion des systèmes, a le mérite de désacraliser l'univers des symboles en replongeant les sujets et les objets dans un rapport d'égalité ou, du moins, d'échange. En d'autres mots, la posture agonique ramène le sujet dans un rapport d'horizontalité avec le monde.

Le point de vue sous lequel je voudrais aborder le texte de *La pornographie*, c'est celui des icônes où le sens est encore virtuel, en attente d'un mouvement de semiosis qui ouvrira la voie aux significations à venir. Et nous verrons que le texte de Gombrowicz se développe justement à partir de celles-ci. Avec ce que nous avons observé plus haut, je propose de revisiter ici ces trois méthodes qui sont à l'œuvre dans *La pornographie*, afin de démontrer les affinités qu'il y a entre l'imaginaire de Gombrowicz et la théorie du signe de Peirce ou, plus précisément, le développement *ad infinitum* du signe sous le régime de l'hypoicône.

3.2.2 Le masque

La première méthode est, selon J.-P. Salgas, la multiplication des masques, c'est-à-dire jouer à être humain, adopter une ou plusieurs postures devant un autre humain afin de lui opposer le moins de résistance possible. Ce que Garand reprend dans son essai :

Ainsi, le port du masque correspond-il à un jeu théâtral [...] qui lui [Gombrowicz] permet de prendre ses distances à l'endroit des formes sclérosées du moi et de faire éprouver, grâce à cet

⁵³ Par écriture agonique, je me réfère au choix esthétique de l'auteur Gombrowicz. Lorsqu'il est question de la posture agonique, je désigne les rapports entre le narrateur et les protagonistes suivant l'analyse de Dominique Garand.

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, 26)

J'ajoute que le port du masque donne directement accès à un lieu autre où il est possible de créer, étant donné la distance naturelle qui s'établit par ce jeu du masque. En fait, le port du masque est une activité artistique, voire une figure de style dans l'écriture de Gombrowicz, cela implique que le sens de la création s'inscrit dans une volonté de recherche et de découverte. Cette posture, car il est bien question de posture ici, oblige le personnage gombrowiczien à occuper à la fois le rôle du museur et de l'interprète. C'est-à-dire que son masque le conduit dans des directions imprévisibles où de l'inconnu peut surgir.

Au chapitre II, j'ai cité deux exemples manifestes en ce sens : soit l'effondrement du rituel de la messe et de la croyance en Dieu d'Amélie. La désacralisation du symbole religieux dans le texte ou la déconstruction du signe religieux commence par le port du masque. Dans les deux cas, Frédéric, malgré son athéisme radical, n'oppose aucune résistance aux symboles. Au contraire, il se prête au jeu de son « adversaire » en adoptant la même posture que lui. Il se comporte toujours correctement comme l'observe le narrateur Gombrowicz. Mais la capacité mimétique de ce masque est telle qu'il agit comme un miroir renvoyant aux adversaires leur propre jeu. Ce qui est bien typique de l'icône. Le masque n'offre aucune résistance et évite toute polémique. Selon Gombrowicz, s'il y a une polémique, les idées se cantonneront dans des définitions déjà établies (elles adopteront une position et non une posture) rendant impossible tout renouvellement des idées. N'offrant pas aux croyants la possibilité de refaire la sémiose qui fonde leur croyance, Frédéric leur fait prendre conscience de leur nudité ontologique. C'est-à-dire qu'il les ramène à leur état premier : des êtres charnels. C'est pourquoi Amélie est effrayée par le regard de Frédéric qui ne la voit que telle qu'elle est, c'est-à-dire un corps de chair dans le monde.

Ce masque, qui agit comme un miroir, est le lieu d'un rebondissement dévoilant la carence du symbole religieux. Le rituel de la messe s'effondre, car il ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. Il ne génère aucune nouveauté. Ici, le signe demeure uniquement dans l'ordre du symbolique, il ne peut pas être remis en question sous peine de devenir un mouvement « hérétique », pour la simple raison que la croyance chrétienne repose principalement sur

l'axiome selon lequel Dieu n'est que perfection. Et déroger de cet axiome signerait la fin d'un monde. Le symbole se ferme sur lui-même, c'est pourquoi il devient un dogme. Mais ce que le narrateur-Gombrowicz perçoit, c'est que cette foi et son rituel ne sont qu'une simulation et un théâtre. Le rôle ou la fonction du croyant est de prier. La foi et l'acte de prière ne sont pour lui que des didascalies. Le véritable rebondissement, la véritable expérience de l'altérité se déroule à travers son regard. Pour lui, il y a une prise de conscience, d'une carence et d'un manque à signifier.

Dans ces deux scènes où il est question de l'effondrement de la croyance par la seule présence de Frédéric, nous pouvons observer que le symbole du religieux (l'idée de Dieu) ne répond plus à la définition des signes interprétés. Le symbole du religieux ne peut plus faire reconnaître à l'Autre (le narrateur-personnage et Frédéric) sa valeur dans la culture. C'est ce qui est illustré par le regard d'Amélie tourné au moment de sa mort vers Frédéric et non le crucifix. L'expression du « mind » collectif doit se tourner vers un nouvel impératif. C'est pourquoi il y a une réappropriation du corps qui perçoit et ressent, car le corps est la première certitude accessible à la conscience du sujet, et aussi le seul organe qui ait un contact direct avec le monde sensible. Ainsi, le jeu du masque, que le narrateur attribue à Frédéric, écarte toutes références à une loi transcendante régissant les rapports humains. Ayant perdu toute référence symbolique le sujet doit s'en remettre à la dialectique entre lui et l'autre, qui est le seul témoin de son existence.

3.2.3 L'entre-deux

La seconde méthode constituant l'écriture agonique découle de la première, c'est la posture d'entre-deux. J'ai mentionné précédemment, en me référant à l'essai de Garand, que l'être chez Gombrowicz se manifeste uniquement dans un mouvement de dessaisissement à l'intérieur d'un « espace indéfini de relation dynamique où s'altèrent les formes existantes. En définitive, c'est dans l'insistance d'une discordance que se fait entendre l'appel de l'être » (Garand, 2003, p.27). Cet espace, je le compare à celui défini par Fisetto comme un *lieu autre*, soit le texte littéraire où il est possible d'approfondir une idée sans qu'il y ait de contrainte pour l'imagination.

La méthode gombrowiczienne se manifeste surtout, dans *La pornographie*, par la présence du narrateur-personnage auquel l'auteur fait adopter la posture de l'entre-deux. Le narrateur constate qu'il se situe à l'extérieur du jeu de la scène qui pourtant se déroule pour lui : « Un paysage somme toute familier, que j'étais d'avance certain de trouver ici – mais la lettre m'expulsait et je me demandais que faire, que faire... » (LP, p. 1080). Dans le texte, le narrateur observe assez régulièrement que sur le plan du décor, il se situe lui-même dans des zones claires obscures. De plus, les scènes qu'il observe sont elles-mêmes floues malgré les évidences :

Le soleil se couchait, l'air avait cette qualité qui rend les objets à la fois précis et brouillés – dans cet éclairage un tronc d'arbre, un trou dans la haie sèche, le contour brisé du toit devenaient eux-mêmes avec indifférence et précision, évidents jusqu'aux moindres détails. (LP, p. 1013)

Garand écrit que cette posture « consiste pour le sujet d'écriture à se situer au cœur de la tension entre ces antinomies [que Gombrowicz désigne comme une] dialectique entre la plénitude et la non-plénitude, entre la valeur et la sous valeur » (Garand, 2003, p.153). Ce n'est pas Frédéric qui ébranle l'équilibre des certitudes du monde dans *La pornographie*, c'est le point de vue du narrateur-personnage, ce sont ses inférences qui orientent la narration. Le narrateur se situe, par le biais de son regard, entre Frédéric et l'autre, c'est-à-dire la jeunesse. Devant le constat de la vacuité ou de la carence de son existence, il suit une intuition basée sur la perception de ces deux nuques qui semble salutaire de par sa capacité à produire des « espérances » et des « perspectives » (LP, p. 1036) renouvelées. Grâce à son récit, le narrateur peut exploiter toutes les possibilités qui s'offrent à lui.

À quoi menait cette pensée? Son invraisemblance, son acuité brûlante, son caractère dramatique me jetèrent bientôt sur la piste – car je ne me guidais, dans son monde [celui de Karol, ou plutôt de sa jeunesse] étrange, que sur des intuitions, des impulsions. (LP, p. 1030)

Pour le narrateur, une certaine qualité visuelle est devenue une icône amorçant un long processus de sémiologie en quête d'existants qui conduira à des acquis de l'ordre du savoir. Dans le cas présent, c'est le besoin de renouer avec le monde une fois la référence à la transcendance évacuée. L'expérience de l'altérité durant la cérémonie de la messe éveille l'œil du narrateur, et par ce fait sa conscience, à une qualité visuelle, soit les nuques juvéniles

de Karol et Hénia. À partir de cet instant, le récit va s'articuler autour de cette perception qui sera désignée plus tard par le terme « jeunesse ».

3.2.4 D'un signe à l'autre

La troisième méthode découle pour sa part de la seconde qui présuppose la première, c'est le dialogue⁵⁴. Je cite ici un autre passage de l'essai de Garand qui cerne avec beaucoup de précisions la manière dont Gombrowicz emploie cette notion :

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)

Il n'est nullement question ici d'une joute verbale entre le personnage-narrateur et un autre personnage, car la polémique conduit à une attitude défensive plutôt que d'ouverture. Ce dialogue se déroule à plusieurs niveaux⁵⁵, mais je me limiterai seulement à celui de la narration dans le cadre de mon étude. « Gombrowicz écrit, bien entendu, mais il écrit de manière à se replacer comme sujet dans la logique orale du face à face » (Garand, 2003, p. 29). Mais face à qui? Face à lui-même et au destinataire du récit de ses « aventures » (LP, p. 985). Car c'est ce destinataire qui remplira la fonction de l'interprétant des signes. C'est à l'intérieur de la conscience du sujet racontant (le discours du narrateur) que les antinomies sont réellement mises en scène.

Ici, ce sont les idées, en tant que possibilités, qui s'affrontent. Cela n'est pas sans rappeler la conception de l'idée chez Mikhaïl Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski* que j'ai citée plus haut à la section 3.1.4.

En effet, dans *La pornographie*, on constate que les antinomies telles que la posture de l'athéisme de Frédéric et celle de la croyance d'Amélie ne s'affrontent pas dans le but d'établir une suprématie sur l'autre, mais bien dans celui d'un échange dont le gain reste à déterminer autant pour le narrateur que pour le lecteur. Que ce soit l'effondrement de la

⁵⁴ Au sens bakhtinien du terme.

⁵⁵ Gombrowicz joue énormément sur les fonctions narratives et aussi sur les rapports qu'il y a entre l'écrivain et le lecteur. Garand, dans son essai, souligne qu'il est parmi les écrivains modernes celui qui a considéré le plus pragmatiquement les conséquences du fait que l'œuvre est créée autant par le lecteur que par l'écrivain.

messe ou l'agonie d'Amélie, une nouvelle perception (idée) voit le jour : celle de l'érotisme. Lorsque Amélie désire que Frédéric regarde son agonie « jusqu'au bout », le narrateur-Gombrowicz a « l'impression que c'était comme érotique... [...] » (LP, p.1053). Et cette même impression le ramène toujours au couple Karol et Hénia, à la jeunesse. Le but de cette méthode est donc d'amener le destinataire à repenser le monde par le biais de sa corporéité en bannissant la transcendance.

La représentation ou l'appréhension du monde est donc saisie comme un mouvement d'avancée suivant une succession d'esquisses de présentations par le biais de la jeunesse. Ce mouvement de sémiologie représenterait dès lors le trajet de la signification. Force est d'admettre qu'il ne peut être succinct, il est évident que la perception des nuques génère quelque chose, une sensation, une impression (*un feeling*) qui est en attente d'une confirmation. Je cite un membre de phrase qui, avec son côté humoristique, illustre bien le principe irrépressible de l'avancée sémiologique : « [...] je fus assailli par des impressions imprécises, mais aussi importunes qu'une mouche qui vous bourdonne au nez » (LP, p1065). En fait, il ne s'agit pas de prendre conscience d'un simple fantasme lorsqu'il est question d'unir sur un terreau quelconque Karol et Hénia pour la maturité représentée par Gombrowicz et Frédéric, mais bien de trouver « par quel chemin la jeunesse devient accessible à la maturité et vice-versa » (LP, p. 1073). Dans le texte, cela est caractérisé par le besoin incoercible du narrateur d'aller plus loin dans ses observations, afin de valider ses hypothèses. Ainsi, la qualité visuelle des nuques est devenue une icône amorçant un processus de sémiologie conduisant à un nouvel état de conscience.

Toutefois, le signe ici ne pointe pas directement vers un existant, il le fait par le biais d'un relais, en renvoyant à une autre icône. Comme je l'ai démontré précédemment, la perception des nuques si excitantes pour le narrateur conduit à l'objet de cette excitation, soit la jeunesse. Pourquoi la jeunesse? Précisément comme le souligne le narrateur « toute la beauté du monde était de leur côté, du côté des jeunes » (LP, p. 1124) tandis que lui s'en voit exclu. Pour s'en convaincre, je cite ce passage dont le ton est à la limite du pathétisme :

Moi, qui étais déjà extérieur à toute beauté, exclu du filet chatoyant de la séduction – peu séduisant, incapable de charmer, indifférent à la nature... ah, pourtant j'étais encore capable d'émerveillement, mais je savais que plus jamais mon émerveillement ne saurait émerveiller personne... et je ne participais plus à la vie qu'en chien battu, en chien galeux... (LP, p. 1081)

Pour lui, la jeunesse devient le moyen par lequel il peut renouer avec la beauté du monde. Mais cette idée de rentrer dans la jeunesse est purement abstraite dans la mesure où elle n'existe en réalité qu'à l'intérieur de l'esprit du narrateur. Alors quelle est la nature de cette jeunesse dans l'imaginaire de Gombrowicz?

3.2.5 L'icône comme lieu de relance chez Gombrowicz

Si je reprends ce que je viens d'énoncer du point de vue de la sémiotique de Peirce, l'affinité entre l'écriture agonique chez Gombrowicz et la sémiose du signe chez Peirce est plutôt manifeste. La posture et l'écriture agonique désinvestissent le symbole de sa plénitude et forcent le signe à redescendre vers le niveau des perceptions sensuelles, ce qui est identifié comme la priméité dans la phanéroscopie. Une fois le symbole plongé dans la priméité, il perd ainsi sa valeur codifiée⁵⁶, et il est possible de représenter le monde sous un nouveau point de vue. L'expérience de l'altérité, une fois représentée par le récit autodiégétique, révèle la qualité visuelle de la jeunesse qui devient une icône par laquelle s'enclenche la *semiosis*. Il est important de noter que l'icône n'a pas d'indice qui permettrait au signe d'entrer en relation avec un objet du monde puisque rien n'est stable dans le texte de Gombrowicz : le texte se développe sur la multiplication des icônes, la jeunesse n'étant que la première. Si ces éléments manquent, si l'icône n'a pas d'indice, l'icône demeure prisonnière de la priméité. Il n'est donc pas incohérent de comparer cette méthode au mouvement de régression du signe, partant du symbole vers l'icône, que Peirce désigne comme l'hypoicône.

Pour y voir un peu plus clair, il faut revenir sur un aspect pour le moins paradoxal dans la définition de l'icône la donnant comme un cas dégénéré dans le tableau des composantes du signe chez Peirce. Toutefois, il ne faut pas accorder une valeur morale au terme *dégénéré*. Le terme de dégénérescence, comme le propose Fisette, « a strictement une valeur logique et ne saurait aucunement être interprété sur une isotopie morale » (Fisette

⁵⁶ Selon Peirce, il y a symbole si la relation du signe à son objet est saisie comme troisième, c'est-à-dire que cette relation a acquis une valeur de généralité dépassant la relation seconde. Le symbole doit pouvoir s'appuyer sur une entente préalable, une convention (ou un code) approuvée par le social.

2004a, p. 104). Lorsque l'on avance que l'icône est un signe dégénéré, il faut comprendre « qu'en elle, s'abolit le principe de discrimination entre le signe et son objet, de sorte que ces deux termes sont ramenés dans une utopique identité fonctionnelle » (Fisette, 2004, p.68). Il est question d'icône lorsque la relation entre le signe et son objet est diminuée dans son pouvoir de désignation, il y a une carence à ce niveau. Dans le roman de Gombrowicz, la jeunesse correspond à cette définition. Aussi bien pour le narrateur-personnages que pour l'auteur, la jeunesse exerce une forte fascination par son état d'inachèvement qui la définit. Elle est en contact permanent avec le monde mais demeure immature, c'est-à-dire que la jeunesse est capable d'ouvrir sa conscience à la nouveauté étant donné qu'elle est toujours au cœur d'une situation d'apprentissage.

Toutefois, le principe de la *semiosis* qui gouverne le mouvement et le développement infini des signes tente de maintenir ces signes en remplaçant leur carence constitutive par un développement qui se fait dans l'espace de la représentation, qui est le lieu même de l'icône. Alors, ce développement ou cette avancée se fait dans un lieu autre, dans un ailleurs, soit l'hypoicône. « L'hypoicône est donnée comme un mode d'être de l'icône. » (Fisette, 1996, p. 183) Peirce illustre la carence de l'icône avec l'exemple d'un tableau n'ayant ni légende ni étiquette. Tout comme dans *La pornographie* où le narrateur prend conscience, une fois ses certitudes effondrées, de la présence de la jeunesse. L'existence du personnage dans le tableau ou celle de la jeunesse dans *La pornographie* ne saurait être garantie, mais on considère, malgré cela, la représentation de ceux-ci comme possible, comme hypothétique. Pour permettre l'accès à l'existence, la jeunesse doit renvoyer ou générer un substantif virtuel, voire hypothétique comme l'érotisme.

D'ailleurs, Jean Fisette fait le rapprochement entre hypothèse et hypoicône duquel je tire l'extrait suivant, qui résume bien la nature et la fonction de l'hypoicône.

Le parallèle avec le terme *hypothèse* nous serait aussi certainement de la plus grande utilité puisque les deux termes, *hypoicône* et *hypothèse* désignent une instance logique qui reste comme virtuelle, qui n'est pas encore avérée, qui n'est que promesse, ou qui n'a encore d'existence que sur la base de sa présentation. Bref, quelque chose qui est en attente d'une confirmation que ce soit un objet de savoir, dans le cas de l'hypothèse, ou un objet de représentation, dans le cas de l'hypoicône.

Par rapport à l'icône, l'hypoicône désignerait donc un signe qui n'existe que par lui-même et qui ne trouvera qu'à l'intérieur de lui-même le lieu de son développement sémiotique. (Fisette, 2004a, p. 111)

Le projet d'écriture de *La pornographie* semble bien correspondre à cette idée. Dans son *Journal*, Gombrowicz avoue son intention de passer le monde au crible de la jeunesse. Le passage que je vais citer me permettra de démontrer que la jeunesse a tout à voir avec la notion d'icône de Peirce. Gardons à l'esprit que la conception de l'homme est analogue à celle du signe chez Gombrowicz dans la mesure où l'homme ne peut se développer qu'en se revoyant à un autre homme(-signe).

L'intuition qui m'a dicté cet ouvrage se fonde sans doute sur la conviction que l'homme, qui n'est que force et jamais charme, est désarmé face au monde... Pour pouvoir posséder la réalité, il lui faut la faire passer d'abord à travers un être capable de plaire..., c'est-à-dire capable de se donner..., un être inférieur et faible. On a le choix entre les femmes et les jeunes. La femme, je la rejette à cause de l'enfant, autrement dit parce que sa fonction est trop spéciale. Reste la jeunesse. Alors interviennent des formules bien scabreuses : maturité pour la jeunesse, jeunesse pour la maturité. (Gombrowicz, 1995, Tome I, p. 621)

En d'autres mots, pour pouvoir posséder la réalité, l'homme a besoin d'une version plus primitive de lui-même, une version *dégénérée*. Cet être inférieur et faible semble correspondre à l'idée de l'icône dans la mesure où les deux qualificatifs illustrent sa fluidité. C'est-à-dire sa capacité de suivre le mouvement des signes, ce qui, dans *La pornographie*, est désigné par Frédéric comme les « lignes de force [...] les lignes du désir [...] » (LP, p. 1079). L'homme adulte possède quelque chose dans l'unique fin de le maîtriser. Pour ce qui est du rejet de la femme adulte, il faut le comprendre comme celui d'un symbole trop spécialisé ne permettant aucun décentrement. Sur le plan iconique, il n'y a pas de carence, le signe femme possède déjà son substantif donnant accès à l'existence : l'enfant. Ce qui fait d'elle un être achevé. La transcendance dans *La pornographie* correspond à cette définition de la femme dans la mesure où l'acte de prière remplit la même fonction que l'enfant.

Mais la jeunesse, quelle soit garçon ou fille, demeure malléable, car inachevée. Le narrateur de *La pornographie* reprend cette même conviction : « ce garçon trop jeune [...] dont l'insuffisance, l'inachevé se transformait en une puissance élémentaire... » (LP, p. 1031); « cet être [...], frêle, imprécis, à peine distinct, qui n'était pas une femme mais seulement un préambule à la femme, cette entité provisoire [...] » (LP, p.1038). Dans la jeunesse s'abolit toute discrimination, car elle est à la fois enfant et adulte. Et à partir d'elle, tout est encore possible.

3.2.6 L'érotisme comme figure de la sémiosis *ad infinitum*

Le narrateur insiste souvent sur cette qualité de la jeunesse déchirée entre l'enfant et l'adulte, et qui n'est pourtant ni l'un ni l'autre, « mais comme un troisième terme, il [Karol] était la jeunesse, violente en lui et déchaînée, qui le livrait à la cruauté, à la contrainte et à l'obéissance et le rejetait dans l'esclavage et l'humiliation » (LP, p.1005). La jeunesse ne possède pas l'objet du monde, elle en est l'objet. Elle n'est pas « active », car elle est justement ignorante. Logiquement, la jeunesse dans *La pornographie* se caractérise par sa passivité devant les « lignes de force » qui sont en mouvement dans le cosmos, soit l'érotisme. Un être jeune, selon le narrateur, désire atteindre la complétude, d'où ces formules scabreuses, dont parlait Gombrowicz dans son *Journal*, de « maturité pour la jeunesse, jeunesse pour la maturité ». La jeunesse, dans l'imaginaire de Gombrowicz, tient toujours pour quelque chose d'autre, et comme l'icône elle n'est que possibilité, car elle ne peut exister qu'à travers la perception et la représentation de l'adulte.

L'une de ces forces guidant l'écriture du narrateur est l'érotisme. Force singulière témoignant du contact, de la tangibilité avec l'existence. L'érotisme est de l'ordre de la priméité, car il est indissociable de son objet la jeunesse. Sa puissance d'évocation réside justement dans le « serait » d'une représentation purement virtuelle qui est encore à venir. Dans *La pornographie*, l'union physique de Karol et Hénia n'aura jamais lieu. Ce qui excite le narrateur dans les mises en scène de Frédéric, c'est la possibilité d'une telle union. Et cela va plus loin, cette union virtuelle est multiple, car elle doit impliquer plusieurs participants : les adultes, la jeunesse et, à la fin du roman, le meurtre.

L'intuition que semble suivre le narrateur (et l'auteur si on se réfère au *Journal* tome I) se nourrit justement de l'érotisation des nuques entraperçues durant la messe : « [...] quand on est excité, on en vient à aimer sa propre excitation, elle vous excite et on se désintéresse complètement de tout ce qui n'est pas elle! » (LP, p.1041). Lorsqu'il devient évident pour le narrateur que la jeunesse recherche la maturité autant que lui la recherche, qu'elle désire

passer de sujet à objet, l'érotisme fait apparaître une nouvelle énigme dans le récit : comment établir ce contact?

Par quel chemin la jeunesse accède-t-elle à la maturité? Le signe est alors immédiatement relancé dans un nouveau mouvement de sémiologie afin d'atteindre le symbole. Le narrateur et Frédéric suivent une nouvelle piste qui s'est révélée à eux lors de la scène du vers de terre. Le mot « péché » issu de la souffrance éprouvée par le vers de terre écrasé simultanément par Hénia et Karol vient ajouter une nouvelle dimension à l'érotisme et relance ainsi la sémiologie. Dans le récit, cette relance est annoncée par le mot « jeu », étant donné qu'il sera question d'orchestrer théâtralement cette rencontre entre la jeunesse, la maturité et le meurtre.

Le jeu consistait, d'après moi, à essayer de donner à ce meurtre et à ce meurtrier le caractère le plus ambigu possible – mais peut-être n'essayait-il [Frédéric] pas, peut-être était-ce une nécessité plus forte que lui, qu'il subissait dans la pâleur et dans l'effroi. Bien sûr, c'était un jeu, mais un jeu qui le créait, et qui créait la situation. (LP, p. 1069)

Par sa seule qualité visuelle, la scène du vers de terre a modifié le sens de l'érotisme ainsi que la recherche des deux personnages. Soudainement, le terreau sur lequel la maturité peut rejoindre la jeunesse est celui de la souffrance, car elle « est une de même que l'espace est un, elle est indivisible [...] » (LP, p.1036), elle est une généralité. Et ce n'est que dans la possibilité de joindre la jeunesse au double meurtre qui clôt *La pornographie*, que les signes peuvent se développer à l'infini.

3.3 L'entropie du signe ou la surcharge du même chez Bernhard

Au cours de la précédente analyse, j'ai pu démontrer que ce roman de Gombrowicz est essentiellement construit à partir d'un jeu complexe entre altérité et icônes qui développent et renouvellent les signes à l'infini. Ce qu'il faut retenir c'est que l'iconisation chez Gombrowicz sert de préambule au mouvement de la *semiosis*. Autrement dit, ce qui, chez Peirce, marque le lieu d'origine du signe (c'est-à-dire le développement des signes sous le régime de l'hypoicône), chez Gombrowicz c'est la condition même de la créativité. Le texte démontre qu'au lieu que l'icône conduise à l'indice puis au symbole, sa carence constitutive entre elle et son objet la force à se développer à l'intérieur d'elle-même

(hypoicône⁵⁷). C'est notamment le cas lorsque le narrateur voit son objet de pensée, la jeunesse, se modifier par l'érotisme et que cet érotisme, passant par le *péché*, à son tour est renouvelé dans le meurtre. En effet, à partir de la scène du vers de terre, le narrateur a une nouvelle impression de l'érotisme. Pour lui, la jeunesse et la maturité ne peuvent s'unir que par une autre antinomie qui est pratiquement un lieu commun de nos jours, soit l'Éros et le Thanatos qui ferme la scène finale.

À la lumière de ce que j'ai observé sur l'icône précédemment, je crois que nous possédons les outils nécessaires pour saisir la sémiologie inversée qui structure le roman de Bernhard *Le naufragé*. Le point de vue sous lequel je voudrais aborder ce texte, c'est celui de l'excès de la représentation qui se manifeste par l'effondrement de l'identité des trois personnages principaux. Car ici, tout est dans la représentation qui, sous le poids de la surcharge, n'arrive plus à générer quoi que ce soit de neuf.

Par effondrement, en me basant sur le destin de chacun des personnages du texte, j'entends le suicide de Wertheimer qui marque son incapacité à devenir non pas « un » mais « le » virtuose du siècle; l'isolement mortel de Glenn Gould dans son génie pianistique et son art formel, et l'inertie dans laquelle semble plongé le narrateur à la fin du roman. Il est clairement question ici non pas d'une avancée, mais bien d'un renfermement, d'un effondrement des signes sur eux-mêmes. Les signes dans ce texte stagnent et sont soumis à la répétition et au dépérissement. Je démontrerai que l'échec de la sémiologie découle notamment de l'expérience de l'altérité qui au lieu de « sauver » les hommes-signes, comme dans le cas de *La pornographie*, les brise. *Le naufragé*, contrairement à celui de *La pornographie*, se construit sur un mouvement de sémiologie qui se développe en détruisant l'objet des signes. Dès lors, on pourrait se demander comment ce dépérissement trouve à s'inscrire dans la logique du développement des signes qui fait le récit.

⁵⁷ Pour en savoir plus concernant la notion de l'hypoicône, voir le texte de Jean Fissette « *icône, hypoicône et métaphore* » (2004a).

3.3.1 L'inertie des signes

Pour commencer, il faut revenir brièvement sur ce qui a été vu au chapitre II du présent mémoire. J'avais présenté l'altérité comme un effet de rebondissement de l'image de soi sur l'autre. Faire l'expérience de l'altérité consistait à percevoir dans ce « reflet », quelque chose de similaire et de différent qui apporterait un plus. À travers l'écriture autodiégétique, l'effet de rebondissement est assez manifeste : le « je » narrateur s'adresse au lecteur qu'il sera plus tard, sans toutefois négliger la place du lecteur. On pourrait aussi comparer cela à un jeu de superposition entre le museur et l'interprète. C'est pourquoi j'ai fait référence à l'essai de Ouellet où il présentait l'expérience de l'altérité comme une dialectique entre le sujet et l'autre. C'est-à-dire, comme l'écrit Ouellet, de la capacité de sortir de soi pour que le sujet puisse faire l'expérience de soi comme *persona*, voix qui passe à travers l'autre. Dufour, en se fondant sur l'article inaugural bien connu de Benveniste (1946) portant sur la structure des pronoms, avait formulé quelque chose de similaire par (*Je-Tu*) II. « Il » étant le non-dit, l'élément nouveau mais virtuel, l'absence révélée par l'interaction de « Je » et de « Tu ». Ce « il » est l'effet de débordement de cette interaction, une absence, une carence en quelque sorte. Dans *La pornographie*, l'état de carence était décrit comme l'impression de vacuité et de perte de contact avec le monde éprouvée par le narrateur. Mais qu'arrive-t-il lorsque l'expérience de l'altérité révèle une surcharge plutôt qu'une carence?

Je l'ai souligné au début de ce chapitre, ce qui motive le narrateur à se raconter, c'est l'expérience de l'altérité qui expose une absence. Dans *Le naufragé*, ce n'est pas le constat que fait le narrateur de l'inéluctable aboutissement d'une pensée suicidaire réalisée par Wertheimer, mais bien le constat de sa survivance qui est cette expérience de l'altérité. En effet, le narrateur tente de mesurer l'impact d'un tel geste sur sa propre existence, étant donné que lui et le suicidé subirent l'échec, vingt-huit ans auparavant, lorsqu'ils ont vu et entendu l'interprétation de Glenn Gould des *Variations Goldberg*. Donc, repenser la mort de son ami Wertheimer donnera forcément un indice quant au sens de sa propre existence. En effet, cette recomposition, qui s'amorce à partir du suicide symbolique de Wertheimer, est motivée par un désir d'apporter des corrections, voire une épuration, qui permettrait au narrateur de se

dépouiller de l'autre, de l'altérité. Donc, cette recomposition du passé a pour conséquence d'isoler le narrateur des autres signes qui sont associés à cette période.

Si je reprends la métaphore de Peirce comparant la pensée à un lac sans fond citée au chapitre II, le signe, chez Bernhard, est gorgé de symboles (comme le génie musical de Gould, l'institution musicale de l'Autriche ou encore l'idée d'absolu, de perfection et de pureté présente dans la culture autrichienne); le signe a été comme hypertrophié et il n'arrive plus à sortir de lui-même. Il ne peut donc pas effectuer le mouvement de descente et de remontée qui illustre le mouvement sémiotique dans le lac de la conscience. C'est pourquoi les personnages de Bernhard s'enferment dans le *lieu géométrique optimal* défini par Gargani. Le signe descend à un certain niveau où le souvenir peut être évoqué, mais ne parvient pas à toucher d'autres objets également présents autour de lui. Il est comme isolé par la narration pour plusieurs raisons que j'observerai plus bas. Retenons pour l'instant, que le signe, de par son alourdissement et sa croissance, est voué à un processus d'entropie, un peu à la façon d'une implosion, qui finira par dissoudre l'objet de la pensée.

Mais quelle est la raison de cette fixation du signe, de son incapacité à générer quelque chose de nouveau? La réponse réside dans l'excès d'iconicité.

Fernando Andacht (2004) avait analysé la nouvelle d'Henry James *The Real Thing* pour démontrer la puissance suggestive de l'icône. Pour être bref, la nouvelle de James raconte l'histoire d'un peintre qui illustre le quatrième de couverture de romans. Il s'inspirait d'un modèle vivant, Miss Churm, une jeune fille ignorante issue des quartiers populaires, pour faire des représentations de la classe aristocratique. Un jour, un couple d'aristocrates sans le sou nommé Monarchs se présente à l'atelier du peintre pour servir de modèle. L'aventure est assez infructueuse, car les Monarchs n'inspirent aucunement le peintre.

La lecture que fait Andacht de cette nouvelle démontre que la paralysie artistique du peintre est notamment due au fait que les Monarchs étaient trop prévisibles dans leurs poses, qu'ils étaient trop authentiques. Andacht écrit : « *James makes of Miss Churm something that*

comes quite close to being a pure icon, while he has the Monarchs embody an almost complete stereotype, i.e., a wholly predictable pattern of social behavior » (Andacht, 2004, p. 144). Le peintre avait l'impression d'avoir comme modèle une photographie d'une photographie, contrairement à Miss Churm qui jouait et mimait des poses aristocrates. Selon le point de vue du peintre, malgré qu'elle soit une simple « cockney⁵⁸ », elle peut représenter n'importe quoi, car elle suggère une image plutôt que d'en imposer une. Le fait que Miss Churm soit une muse pour le peintre s'explique par son affinité avec la notion d'icône telle que vue précédemment. Miss Churm, par sa pantomime, a une qualité métaphorique dans la mesure où son objet est virtuel, contrairement aux Monarchs qui ne peuvent se dissocier de leur indice « aristocrate ».

3.3.2 Excès et la surcharge du signe

Dans *Le naufragé*, c'est le même principe qui est à l'œuvre. C'est ce trop-plein d'authenticité qui accompagne les représentations de Gould et Wertheimer qui fait que la narration ne sort pas d'elle-même. L'excès, ici, est manifesté par une réduction de l'objet de la narration, mais une réduction à la fois similaire et différente à celle de la dégénérescence de l'icône chez Peirce. Similaire, car à travers le soliloque, donc la pensée du narrateur, le suicide de Wertheimer subit une régression. Différent, car cette régression ne tend pas vers le caractère premier des signes comme la priméité, mais bien vers un signe qui est plus spécifique, voire hautement spécialisé. Ce signe perd par la même occasion la possibilité de renvoyer à un autre signe.

En effet, le signe dans *Le naufragé* régresse vers une formulation de plus en plus authentique et simple. Au lieu de tendre vers une généralité, il devient plus spécifique. Ce qui est présenté dans le texte comme une recherche du vrai, comme l'illustre le besoin du narrateur d'écrire un essai *Sur Gould* le plus authentique possible. Wertheimer aussi avait cette aptitude lorsqu'il récrivait sans cesse son manuscrit dont il n'est resté que le titre : *Sombreur*. Et que dire de la démarche artistique de Glenn Gould avec son « radicalisme

⁵⁸ Personne d'origine modeste, née à proximité de l'église St-Mary-le-Bow ou dans l'est londonien.

pianistique » (LN, p.11) qui rejetait tous les autres compositeurs à l'exception de Bach et des *Variations Goldberg*.

Ces éléments, qui ponctuent l'histoire racontée, témoignent de l'atmosphère de la surcharge des signes. Au lieu d'alléger la représentation du suicide de Wertheimer, ils ne font que l'alourdir. Il n'est pas question de laisser surgir à la conscience des impressions conduisant à une nouveauté ou à de nouvelles inférences, mais bien de confiner le signe dans ce qu'il symbolise.

D'ailleurs, on peut constater que les productions artistiques de Wertheimer et du narrateur semblent calquées sur la démarche rigoureuse de Gould. Glenn Gould est le symbole majeur du *Naufragé* qui écrase les autres signes, les empêchant d'aller vers le « *would be* » de la sémiose.

Donc, je peux inférer que le roman de Bernhard est construit à partir d'un désir d'authenticité, ou plus précisément d'épuration. C'est pourquoi plus l'histoire avance, plus l'objet de la narration, le dépérissement de Wertheimer et son origine, est soumis à la répétition. Cette répétition prend la forme d'un examen minutieux où le narrateur apporte constamment des corrections afin d'épurer le plus possible sa représentation du suicide de Wertheimer et de la mort de Gould. De plus, nous verrons que cette répétition est telle que l'objet de la pensée finit par se dissoudre. Contrairement au roman de Gombrowicz où le narrateur développe de nouveaux signes plus complexes et incluant davantage de généralité (exemple : l'érotisme entre la jeunesse, la maturité et la mort n'est plus dissociables), *Le naufragé*, à travers le soliloque du narrateur, fait régresser les signes dans une vaine tentative d'atteindre « le point culminant en toute chose » (L N, p.13).

3.3.3 Une écriture de l'épuration

D'ailleurs, l'existence des trois personnages principaux du roman illustre parfaitement le processus d'épuration qui est à l'œuvre dans la conception du monde de ces derniers. Revenons aux productions artistiques des trois personnages. Le narrateur fait

mention à plusieurs reprises de l'essai qu'il réécrit sur Glenn Gould : « [...] mon travail *Sur Glenn Gould* » (LN, p. 43). Dans ses essais il est question d'un Glenn formulé ainsi : « *Musique/Obsession/Désir de gloire* » (LN, p. 49). La réécriture de ce travail s'explique justement par la volonté d'atteindre une authenticité de l'existence de Gould, voire absolue : « [...] détruire mon écrit *Sur Glenn* pour en commencer un autre, pensai-je, plus concentré encore, plus authentique encore [...] » (LN, p. 86). Par la destruction de ses essais, le narrateur échappe ainsi à ce qu'il nomme « dilettantisme » (LN, p. 87), au vague, à l'imprécision et, finalement, à l'erreur. Nous pouvons déjà constater qu'il y a une totale évacuation de la notion du faillibilisme⁵⁹ où l'esprit s'abandonne au jeu de son imagination et qui est, selon Peirce, essentiel au mouvement de la pensée. Cela se confirme dans le texte par le commentaire suivant du narrateur : « Nous devons savoir d'emblée ce que nous voulons, pensai-je, dans la tête de l'enfant déjà, il faut que ce soit clair, il doit savoir ce que l'homme veut, ce qu'il veut avoir, ce qu'il doit avoir, pensai-je » (LN, p. 87). Mais cette conception⁶⁰ est elle-même le legs indirect de la rigueur de Glenn Gould.

En effet, ce personnage symbolise l'idée d'épuration par excellence. Le texte représente Gould comme un être possédé par son art, qui agit en fonction de son art. « Glenn ne lisait pratiquement rien. Il avait horreur de la littérature, ce qui lui ressemblait tout à fait. Uniquement ce qui sert mon dessein spécifique, dit-il un jour, mon art » (LN, p.50). Les *Variations Goldberg* sont toujours jouées par Gould de la même façon : « Son jeu était tout aussi parfait qu'à l'époque » (LN, p. 31). Glenn est représenté comme un être qui, lorsqu'il était venu au Mozarteum, « voulait devenir Glenn Gould » (LN, p.67) uniquement. Et cela, nous l'avons vu au chapitre II, est poussé à l'extrême lorsque Gould souhaite devenir le piano pour Bach et cesser d'être Glenn Gould l'interprète. Le vrai Glenn Gould fut connu de son vivant pour sa position pour le moins radicale concernant la prédominance de l'aspect formel

⁵⁹ Chez Peirce, le sujet participe activement à un processus cognitif d'interrelation dynamique orienté par ses expériences phénoménales du monde. Le sujet est, à priori, un être faillible. Peirce écrit : « Le principe de continuité est l'idée du faillibilisme objectif; [...] 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 (C.P. : 1.171). Voir aussi au chapitre II la section 2.1.2 du présent mémoire.

⁶⁰ L'on peut également se référer à la pensée cartésienne qui, je résume en mes propres mots, stipule que la nouveauté ne peut être possible que si nous détruisons ce qui fut. Il est clair que cette pensée ne s'inscrit pas dans une logique de continuité comme celle de Peirce basé sur le faillibilisme.

de la musique et l'évacuation de toute sentimentalité⁶¹. Une musique épurée de toute sentimentalité, strictement mathématique. Position qui s'est manifestée et symbolisée par la réclusion du virtuose dans le froid hivernal canadien⁶².

Wertheimer aspire également à ce principe d'épuration, mais il est trop chargé des deux autres existences de Gould et du narrateur. Dans le texte, il est représenté comme un éternel imitateur qui essaie d'atteindre le point culminant dans son imitation. De plus, contrairement au narrateur qui dit ne pas être du genre à sacrifier son existence à la sentimentalité, Wertheimer, pour sa part, manifeste une sentimentalité excessive : « L'offensé, voilà comment je le désignais sans cesse » (LN, p. 38). Le narrateur réitère plusieurs fois que Wertheimer ne faisait rien de « wertheimérienne » (LN, p. 99), qu'il voulait « toujours être un autre » (LN, p. 106). Cette occasion lui fut donnée par Gould lui-même lorsqu'il lui donna le surnom de « sombreur ». Tout comme le narrateur, Wertheimer tente d'écrire un essai qui, à l'instar du narrateur, ne porte que sur son existence. L'expérience est assez manifeste quant à la surcharge du signe lorsqu'on lit le passage suivant :

Il a voulu publier un livre, mais cela ne s'est pas fait parce qu'il a modifié sans cesse son manuscrit, l'a modifié encore et encore jusqu'à ce qu'il ne soit plus rien resté du manuscrit, la modification de son manuscrit n'équivalait à rien d'autre qu'à l'annulation pure et simple du manuscrit dont il n'est finalement resté que le titre, *Sombreur*. (LN, p. 64)

Ce passage démontre bien à quel point ce surnom donné par Glenn Gould est lourd sur le plan symbolique pour Wertheimer. Il l'est tellement que Wertheimer est incapable d'écrire et que l'objet de son écriture finit en quelque sorte par implorer. L'effet d'implosion se poursuit jusque dans l'existence même de Wertheimer qui sombre dans la folie. Il est clair pour le narrateur que le mot « sombreur » va devenir le leitmotiv de la dégénérescence de l'identité de Wertheimer, qui se fera l'artisan de sa folie suivant la rigueur de Gould. Mais cette dégénérescence suit un but précis : elle s'oppose au symbole que Glenn Gould représente. Et les derniers moments de la vie de Wertheimer racontés par son serviteur Franz sont plutôt éloquents à ce sujet. Wertheimer brise sa solitude à Traich en invitant d'anciens camarades du Mozarteum. Puis, il se procure un instrument médiocre tel que le *Ehrbar* « un piano à

⁶¹ À ce sujet, l'on peut se référer au texte de Édouard HANSLICK *L'expression des sentiments n'est pas le contenu de la musique* (1986) dans lequel Hanslick va dans le même sens que Gould.

⁶² Il y aurait un lien intéressant à faire entre la conception formelle de la musique chez Glenn Gould et son goût pour les déserts polaires.

queue vraiment exécration et effroyablement désaccordé » (LN, p. 188). Il joua pendant deux semaines Bach et Haendel « jusqu'à la perte de conscience » (LN, p. 186). Et finalement, au lieu de mourir de son jeu par épuisement comme Gould, il alla se suicider devant la maison de sa sœur à Zizier.

Tout dans le roman de Bernhard tend vers l'excès d'iconicité. Mais dans quel but? Est-ce que cet excès conduit au même résultat que le texte de Henry James? C'est-à-dire dans une impasse où le signe ne peut rien générer de nouveau? Probablement, si l'on se réfère à la scène finale du *Naufragé* où le narrateur s'enferme dans la chambre de Wertheimer en écoutant les *Variations Goldberg* de Gould sur disque. En fait, nous allons voir qu'il y a plus qu'une simple épuration conduisant à une inertie des signes, il y a dissolution de leur objet.

J'ai déjà mentionné précédemment que l'absence révélée par l'expérience de l'altérité amène à la conscience du narrateur une étrange impression de survie. En effet, il s'agit pour le narrateur, qui essaie de retracer les étapes de l'autodestruction de Wertheimer, non seulement de comprendre le suicide de son ami, mais aussi de consolider son propre non-suicide. C'est devant l'anormalité de la situation que le narrateur entreprend son soliloque.

Je suis le survivant! Me voilà seul, pensai-je, car, à dire vrai, deux hommes seulement comptaient dans ma vie, signifiaient quelque chose dans cette vie : Glenn et Wertheimer. À présent, Glenn et Wertheimer sont morts et je dois m'en faire une raison. (LN, p. 41).

J'avance que le narrateur est chargé, comme Wertheimer, de ces deux existences qui occupent une place symbolique de réussite pour l'un et d'échec pour l'autre. C'est-à-dire que ces existences semblent obnubiler l'esprit du narrateur comme le démontrent son soliloque et ses essais, qui ne s'articulent et se définissent qu'autour de celles-ci. Mais pour consolider la fragilité de son non-suicide, le narrateur doit en fonder l'arbitraire et en dissiper l'anormalité. Il doit redevenir authentique comme Glenn Gould en procédant à une épuration. Écumer son identité de ce qui est trop lourd symboliquement. En d'autres mots, démontrer que lui a survécu à l'échec, car il en avait les dispositions contrairement à Wertheimer et Gould

C'est pourquoi la narration déconstruit le suicide de Wertheimer et le génie de Gould avec acharnement en réduisant leurs existences par des aphorismes. À plusieurs reprises dans le texte, le narrateur essaie de trouver un titre qui représenterait le plus authentiquement

possible l'objet de son essai, soit Glenn Gould : « Musique/Obsession/Désir de gloire/Glenn » (LN, p. 49), « *Glenn et la rigueur* [...] » (LN, p. 87). Plus loin, ces titres se fondent en un seul : « *Variations Goldberg selon Glenn Gould contre l'art de la fugue selon Wertheimer* » (LN, p. 172). Il n'est pas question de réduire le signe pour le relancer, mais simplement de la réduire encore et encore

La survie dans le texte n'est rien d'autre que le fait d'être le narrateur qui enregistre les signes du dépérissement de l'autre et d'exploiter cet autre de toutes les manières possibles pour légitimer sa propre survie. Et pour ce faire, le narrateur recompose à son avantage le dépérissement de Wertheimer pour se vider de cette surcharge afin d'opposer une résistance à l'existence de ce dernier. En réduisant l'existence de Wertheimer au mot sombreur ou par le titre *L'art de la fugue*, le narrateur peut par antithèse définir sa propre existence. D'une certaine manière, il suit le même procédé que Wertheimer qui, au final, opposa sa folie de sombreur au génie de Glenn Gould. Le narrateur pour sa part tente d'opposer sa survie au suicide de Wertheimer.

Or, ces personnages et leurs conceptions respectives de l'existence s'inscrivent à l'intérieur du récit comme autant de miroirs des événements racontés : le suicide de Wertheimer, l'essai du narrateur, les *Variations* jouées par Glenn Gould. Ici, l'individualisme pratiquement maladif des personnages, et l'idée d'un absolu en toute chose ne peuvent pas être dits ou représentés immédiatement puisqu'ils sont chargés de l'autre. Pour pouvoir définir son identité épurée de tout, le narrateur n'a d'autre choix que de recourir à un processus de régression analogue au cas dégénéré de l'icône. C'est-à-dire que le narrateur doit trouver une définition de son existence qui sera aussi explicite que celle de Wertheimer. Mais, comme je l'ai dit plus haut, cette régression dans l'écriture de Bernhard ne relance pas le signe, au contraire elle détruit son objet, ce qui cause son inertie. Le suicide de Wertheimer est attribuable au fait qu'il a fini par détruire l'objet de sa folie, soit le piano ou le jeu pianistique. C'est pourquoi le narrateur constate que « Wertheimer devait se suicider, me dis-je, il n'avait plus d'avenir » (LN, p.48).

3.3.4 Une écriture de l'enfermement

Comment un signe peut-il se « décharger » dans le *Naufagé*? Et cette question en amène une autre : pourquoi le signe ne peut-il pas renvoyer à un autre signe dans l'imaginaire de Bernhard?

En effet, il n'est nullement question dans ce roman de purger ou d'épurer le signe, mais bien de le dissoudre. Pour l'instant, je propose l'hypothèse suivante en me basant sur ma lecture du roman de Bernhard : les signes hypertrophiés (le suicide de Wertheimer, le *Steinway*, les *Variations Goldberg*, Glenn Gould, etc.) à l'intérieur de la pensée du narrateur retournent à l'état d'icône, ce qui prépare à la narration du récit. En comparant les affinités entre la définition paradoxale de l'icône et l'écriture de Bernhard, le signe dans le roman bernhardien subit une régression, une dégénérescence, mais excluant la dimension du sensible, du *feeling*, et donc des esthésies. Au lieu de tendre vers une généralité, le signe se désagrège jusqu'à sa plus simple expression. C'est-à-dire que le symbole, au fil de la narration, s'enferme sur lui-même, ne renvoyant à rien d'autre qu'à lui-même.

Pour rendre mon propos plus clair, je vais tenter de l'illustrer avec une métaphore. Imaginons un sculpteur qui, voulant faire une œuvre d'art vraiment authentique, c'est-à-dire qui ne s'inspire de rien ou qui ne s'appuie sur aucune référence. À chaque fois que le sculpteur percevrait un trait qui pourrait évoquer une telle association, il la corrigerait jusqu'à ce que son œuvre en soit totalement écumée. Par conséquent, il y a de fortes chances que la création de l'artiste ne soit accessible à personne d'autre que l'artiste lui-même. Ainsi, l'artiste n'a pas fait intervenir d'autres signes pour créer son œuvre, et cette dernière s'est développée, à l'intérieur de sa régression, pour elle-même, s'isolant ainsi du monde extérieur, au risque de ne plus exister.

Le processus de dépérissement auquel fait si souvent référence le narrateur dans *Le naufragé* est analogue à la représentation que je viens de brosser précédemment. Il faut substituer la pensée aux ciseaux du sculpteur. L'objet de la pensée, dans l'écriture de Bernhard, est soumis au même travail de décomposition progressive.

Je reviens sur une conception bernhardienne que j'ai présentée au chapitre II, soit la construction du *centre géométrique optimal* telle que dégagée par Gargani. Cette conception est plutôt récurrente dans les œuvres de Bernhard et prend différentes formes⁶³. Je rappelle la définition donnée par Gargani.

[...] la construction du centre géométrique optimal comme celle de la juste distance des faits et des objets de l'existence, ce qui bouleverse la distinction ordinaire de l'espace interne (celui du sujet) et de l'espace externe (nature), sur le modèle de laquelle la tradition a pensé l'homme et en a fait un sujet privilégié, autonome et indépendant de ses actes. Dès lors, inversement, ce centre intérieur fixé en l'homme comme l'une de ses propriétés naturelles spontanées par la culture et la philosophie traditionnelle, devient subitement dans l'œuvre de Bernhard la définition du point géométrique dans l'espace duquel l'homme s'enferme, et à partir duquel il lui est permis de parler et d'écrire, dans la mesure où parler et écrire ne font strictement qu'un avec la définition de la distance qu'un narrateur établit entre lui et les autres hommes et événements. (GARGANI, 1990, p. 22).

Nous pouvons observer que dans les romans de Bernhard la pensée se situe à l'extérieur du monde contrairement à Peirce pour qui la pensée est dans le monde. À l'image du sculpteur, la pensée dans le texte creuse sans fin son objet. Elle devient un instrument, un outil chirurgical s'appliquant à la substance de l'histoire qui s'y brise et s'y désagrège sans espoir de renvoyer à quelque chose d'autre. La répétition qui ponctue le récit du narrateur (comme le fait de revenir sur les causes du suicide de Wertheimer) permet de continuer le récit, mais par conséquent décompose son objet. Comme le sculpteur qui ne cesse de corriger les coups de ciseaux précédents, l'objet de la pensée se simplifie de plus en plus. Ou encore, le narrateur corrige la correction. Ainsi, la pensée est contrainte inéluctablement à la décomposition et à la dissolution, quel qu'en puisse être son objet, jusqu'à en perdre toute connaissance, tout savoir, dans la mesure où la désarticulation mène à la dissolution totale de la chose pensée.

Il est clair qu'il y a une évacuation rigoureuse de l'expérience de l'altérité. Ce lieu géométrique est d'abord conçu pour offrir une résistance à l'insupportable pression de l'existence comme le soulignent Wertheimer et Gould⁶⁴. Ce lieu, nous l'avons vu, représente l'espace de retranchement des personnages dans tous les romans de Bernhard. Qu'il soit représenté sous la forme du soliloque d'un narrateur, de l'enfermement dans la folie, ou d'un

⁶³ Pour en savoir plus sur la notion du lieu géométrique optimal, je recommande la lecture de l'essai de Gargani (1990).

⁶⁴ À ce sujet, consulter la section 2.3.1 du chapitre 2 de mon mémoire.

bâtiment, la fonction d'un tel lieu offre une résistance à ce qui vient de l'extérieur, à l'insupportable pression de l'existence, bref à l'expérience de l'altérité. Gargani définit parfaitement la raison pour laquelle les personnages de Bernhard doivent se retrancher dans un tel lieu.

Tout homme pour Bernhard, doit se construire une demeure susceptible d'être son lieu, le centre géométrique parfait qui lui assure une protection contre les conséquences du sort paradoxal qui lui a été jeté à sa naissance en l'exposant à un monde qui est pour lui comme un piège, un péril où, dès le commencement, il lui a fallu engager une lutte contre la nature, pour finalement lui succomber. (Gargani, 1990, p. 21)

Tous les personnages de Bernhard sont prisonniers d'une telle activité de pensée. Wertheimer par exemple fut confiné par les *Variations Goldberg* jouées par Gould dans son lieu géométrique optimal, soit sa pensée et le pavillon à Traich. À l'intérieur de ce lieu, il se livre à l'activité de sa pensée qui s'accomplit à travers un exercice critique et logique qui dissout la totalité de ses conceptions sur l'art pianistique grâce à la liquidation, et ceci est important pour le sujet de mon mémoire, de toutes les images de réussites liées à l'art (virtuose au piano incarné par Gould) comme donnés fixes, compactes, solides, mémorables. Ce qui nous conduit à la scène finale du récit où Wertheimer décompose le symbole du génie pianistique en jouant du Bach et du Haendel sur un piano affreusement désaccordé

3.3.5 Une écriture de la dissolution

L'une des particularités de l'écriture de Bernhard est justement de déconstruire l'objet des signes en les dissolvant sous l'action de la « pensée compulsive⁶⁵ ». Cette compulsion de pensée semble avoir des affinités avec le principe de l'avancée sémiotique qui est irrépressible. *Le naufragé* s'élabore à partir d'une situation de compulsion de pensée. C'est-à-dire que le récit se développe à partir d'un non-dit qui est générateur d'angoisse issue d'un non-savoir. Le narrateur n'affirmera cela que tardivement dans le texte : « Nous nous interrogeons sans cesse sur les causes et passons petit à petit, d'une possibilité à l'autre [...] » (LN, p. 169).

⁶⁵ J'emprunte la terminologie de A. Gargani.

Pour le narrateur, repenser le suicide de Wertheimer répond à un besoin de trouver une définition de son existence, une représentation qui lui soit spécifique, authentique. Gould a la sienne grâce à son jeu pianistique et Wertheimer a la sienne grâce à son suicide calculé. Ces deux existences se sont définies pour elles-mêmes. Pour atteindre cette définition, il rejette ces deux existences. Cet exercice est encore une fois comparable au radicalisme pianistique de Glenn Gould qui alla jusqu'à rejeter Mozart et Beethoven.

Gargani avait observé ce trait particulier de l'écriture bernhardienne en comparant le récit au *lieu géométrique optimal*. Mais ce lieu, qui devait être à l'origine une protection contre le monde, est aussi une prison pour la pensée qui n'arrive plus, si je me permets la métaphore suivante, à respirer. Elle est étouffée par les mêmes idées soumises à la répétition, à la redondance jusqu'à l'usure. Contrairement à *La pornographie*, le signe, ou plus précisément l'icône dans *Le naufragé* n'est pas le lieu d'inscription, d'esquisse et d'élaboration de la théorie, ni un *lieu autre* où il est possible d'approfondir une idée sans qu'il y ait de contrainte pour l'imagination, mais justement un lieu de contrainte et d'enfermement de l'esprit.

Pour que l'icône puisse se développer, c'est-à-dire qu'elle puisse avoir accès aux mouvements de développement sémiotique que nous avons vus au début du présent chapitre, il doit y avoir la présence d'une hypothèse. Étant donné que l'icône trouve sa solution du simple fait de son évocation, dans le roman de Bernhard cela n'est pas possible puisque le signe est déjà chargé, il est gorgé d'histoire, il a été comme hypertrophié et il n'arrive plus à sortir de lui-même. Il n'y a pas d'acquisition de savoir comme le démontre l'exergue du roman, le narrateur connaît les raisons de ce suicide, il ne fait que corriger jusqu'à dissolution totale la représentation qu'il s'en fait.

Le récit du narrateur déconstruit le suicide de Wertheimer et le génie de Gould avec acharnement en voulant en faire un aphorisme. En d'autres mots, le résultat de cette activité de la pensée chez Bernhard est de réduire à sa plus simple expression l'existence des personnages. Wertheimer fait la remarque suivante, qui peut très bien s'appliquer au texte :

Quand nous y regardons de près, il ne nous reste des plus grandes esquisses philosophiques qu'un misérable arrière-goût d'aphorisme [...] tout s'effrite pour peu que nous mettions en œuvre toutes nos facultés, c'est-à-dire tous nos outils intellectuels [...]. (LN, p. 76)

En effet, le soliloque reprend en quelque sorte l'action du sculpteur qui dissout l'objet de son art. Le texte se construit à partir de plusieurs dissolutions des signes. Pour se décharger d'un trop-plein symbolique, le narrateur doit en détruire l'objet.

Le premier élément à être soumis à la compulsion de la pensée est le Steinway. À la suite d'une forte impression d'échec ressentie lors de ce récital de Gould au Mozarteum de Salzbourg, qui peut se traduire par la conviction de ne jamais pouvoir devenir virtuose, le narrateur entame volontairement un processus de destruction : « [...] je n'avais cessé de me répéter ces cinq mots : pas un artiste du tout! Pas un artiste du tout! Pas un artiste du tout! » (L N, p. 15). Pour atteindre le niveau de Gould, il faut le talent de Gould. Le piano et le jeu de Gould (et tout ce qui regarde Glenn Gould) ne font plus qu'un dans l'esprit du narrateur. L'idée de virtuosité n'est plus accessible à cause de cette nouvelle représentation que se fait le narrateur de l'art pianistique. Pour ne pas être écrasé par l'excès de ce nouveau symbole, le narrateur entreprend de détruire l'objet qui le lie à ce dernier. Il entreprend donc de détruire, non pas symboliquement, mais concrètement, son propre *Steinway* en le livrant à la médiocrité, soit à la fille sans talent d'un maître d'école.

Je savais que je livrais mon précieux instrument à la médiocrité absolue et c'est précisément pour cette raison que je le fis transporter chez le maître d'école. La fille du maître d'école a détérioré et rendu inutilisable dans les plus brefs délais mon instrument [...] Mais c'est précisément ce phénomène de détérioration de mon Steinway bien-aimé que j'avais voulu. (LN, p. 13)

Le phénomène qui détruit le piano du narrateur est l'absence de talent de cette femme qui, du point de vue du narrateur, était « encore plus primaire » (LN, p.13) que son père. L'activité de la pensée permet d'opposer au génie de Gould la médiocrité du jeu de la jeune femme.

De plus, le texte nous apprend que le piano était d'abord un symbole de résistance contre la culture autrichienne incarnée par sa famille bourgeoise : « Il ne s'agissait pas tant d'art ni de musique ni de piano, mais de m'opposer aux miens, pensai-je » (LN, p. 26). Et à la

suite du récital, le piano n'occupait plus la fonction d'opposition contre ses parents et contre le monde, puisqu'il est devenu celui de Glenn Gould.

Tant que j'ai eu mon Steinway, je n'étais pas indépendant dans mes écrits, [...] je n'ai effectivement toujours écrit que des choses ineptes [...] je ne pouvais rien écrire de meilleur que ces essais en fin de compte et en tout cas toujours ratés. (LN, p. 146)

Ainsi, l'antinomie formée par le couple virtuose et médiocrité, libère le narrateur de ce trop-plein. S'il ne peut définir son existence en tant qu'artiste au piano, il peut se retrancher à l'intérieur d'une autre définition ou une image fixée par lui : « un artiste de la représentation du monde » (LN, p. 60), un écrivain.

Lorsque le narrateur repense le suicide de son ami, cela suit le même objectif que la destruction du piano. Étant donné que l'acte (ou l'art) de se suicider était censé lui revenir, selon Wertheimer, il doit maintenant lui opposer son non suicide. Le passage suivant est assez évocateur quant à la démarche du narrateur :

Quand l'ami est mort, nous l'épinglons avec ses propres formules et expression, nous le tuons avec ses propres armes. [...] Nous exploitons tout ce qui nous a été légué pour détruire encore davantage l'auteur du legs, pour tuer encore davantage le mort [...] Nous réunissons des témoignages contre lui, pour nous, pensai-je. Nous raflons tout ce qui peut nous servir contre lui, pour améliorer notre situation, pensai-je, voilà la vérité. (LN, p. 65)

Le tuer davantage consiste en quelque sorte à réduire considérablement la portée symbolique du suicide de Wertheimer. Pour ce faire, le narrateur revisite à plusieurs reprises le dépérissement de son ami en repensant la mort de ce dernier jusqu'aux extrêmes limites de ses possibilités, passant au peigne fin les moments marquants de ce processus aboutissant au suicide mûrement réfléchi pendant vingt-huit ans. En effet, il en reconstitue, selon son point de vue, chaque étape. À la fin de ce processus, le suicide de Wertheimer finit par être représenté comme un calcul judicieux pour s'opposer à Gould, au narrateur et même à sa sœur.

En faisant du suicide de Wertheimer l'objet de son écriture, le narrateur peut réduire celle-ci, en faire un aphorisme. En fait, tout au long de son soliloque il présente Wertheimer comme son double dans le malheur, tous deux tués par l'art de Glenn Gould : « ce n'était pas Horowitz mais Glenn qui nous avait tués, Wertheimer et moi, pensai-je » (LN, p. 22). Mais rapidement, le narrateur prend ses distances en affirmant que Wertheimer n'est qu'un

« infatigable imitateur » (LN, p. 107). Puis vient le qualificatif prononcé par Glenn Gould : sombreur. Le narrateur constate finalement que « Wertheimer n'avait toujours été que le sombreur » (LN, p. 54). Par conséquent, son suicide n'est rien d'autre que l'affirmation de son existence, « [...] son suicide fut la seule chose accomplie par décision propre et venant entièrement de lui [...] » (LN, p. 99). Graduellement dans le texte, Wertheimer passe d'une représentation générale, similaire au narrateur, à une représentation simplifiée, tel que le suicide et Wertheimer sont indissociables. Le signe Wertheimer est tellement gorgé de son propre malheur, qu'il ne peut renvoyer à autre chose que lui-même.

L'une des conséquences de ces signes qui n'arrivent plus à sortir d'eux-mêmes, est la distance entre le narrateur et ces signes. Il n'y plus d'inférence, les signes ont perdu le contact avec les autres signes et de ce fait il n'est plus possible de faire des associations pour générer de la nouveauté. J'ai suggéré au chapitre II que la position du narrateur ressemble davantage à celle d'un enquêteur, ou d'un chercheur, ne désirant rendre que les faits sans faire intervenir la dimension sentimentale. Mais cette recherche dans le *Naufragé* n'est pas le lieu d'une relance des signes, mais de la dissolution de leur objet. Or, justement, la scène finale est manifeste à ce sujet. Le narrateur s'enferme dans la chambre de Wertheimer en écoutant un disque de Glenn Gould des *Variations Goldberg*. Ayant décomposé l'objet de la pensée, il ne reste plus que cette réclusion où il n'est plus possible de parler ni d'écrire. Donc, à la fin du soliloque, ayant tout épuisé, il ne reste plus rien que cet enfermement ultime avec l'objet de sa déchéance, la musique de Gould.

C'est pourquoi j'affirme que *Le naufragé*, comme son titre l'indique est la représentation du naufrage et de la mort de l'homme-signe. Tous les personnages sombrent pour la même raison, la surcharge du signe. Gould, tellement épris de son art qu'il en meurt d'épuisement : « Glenn avait été foudroyé par une attaque au beau milieu des *Variations Goldberg* » (LN, p. 29). Wertheimer, pour sa part, c'est le malheur représenté sous la forme de son échec à devenir un virtuose qui marque son suicide. Pour le narrateur, c'est la dissolution des deux existences qui conduit à son effondrement. Ne pouvant renvoyer à d'autres signes, la narration s'enferme définitivement dans un mutisme accompagné des *Variations*. *Le naufragé* illustre une pensée qui, au stade ultime de son développement,

tendue vers l'extrême limite de ses possibilités, s'effondre sur elle-même en corrigeant ses propres corrections, « jusqu'à l'ultime correction qu'il soit permis d'opérer dans le suicide ou l'extinction » (Gargani, 1990, p. 44).

CONCLUSION

Le but de ce mémoire consistait à analyser la fonction de l'altérité – une caractéristique majeure du siècle dernier – à travers les romans antithétiques *La pornographie* de Witold Gombrowicz et *Le naufragé* de Thomas Bernhard. J'ai comparé les deux œuvres afin de vérifier mon hypothèse de départ selon laquelle l'identité et l'existence chez les personnages narrateurs dépendent de l'acceptation ou du refus de ce que leur révèle l'expérience de l'altérité. L'altérité amène à la conscience un *non-dit* qui, une fois rendu présent, entraîne l'altération et la disparition de l'identité ou, au contraire, l'amène à se développer indéfiniment.

Pour ce faire, j'ai adopté une démarche en trois temps. Dans un premier chapitre, intitulé *Pour une sémiotique du récit de soi*, j'ai reconstitué les événements biographiques marquants chez les auteurs qui ont fondé les enjeux fondamentaux de leurs romans pour ma recherche. Au second chapitre, intitulé *Écriture de l'altérité*, la théorie du signe de C.S. Peirce m'a permis d'analyser les deux romans afin de saisir les actions et les modalités reliées à l'acceptation ou le rejet de l'expérience de l'altérité chez les deux personnages principaux. Ma lecture sémiotique tenait compte des paramètres suivants : le rôle de l'ouïe et du regard, la réappropriation du corps, l'isolement de la pensée et la modification de la perception et de la représentation du monde chez les narrateurs. Au cours du troisième et dernier chapitre, intitulé *L'icône, lieu de la relance ou de l'entropie du signe*, j'ai examiné justement de façon comparative le développement diégétique des deux romans par la notion de l'icône peircienne. La théorie de l'icône m'a permis d'analyser l'acceptation ou le rejet de l'expérience de l'altérité qui modifiait rétroactivement la perception et l'identité des narrateurs des romans. Il ne s'agissait aucunement ici de dresser un profil psychologique des personnages, mais bien de comprendre leurs attitudes et quêtes existentielles respectives.

Chez Gombrowicz, ceci était manifeste par le refus d'une conception métaphysique du monde au profit d'une conception qui le reconstruisait par l'érotisme. Pour Bernhard, l'existence étant absurde en raison de l'inéluctabilité de la mort, il incombait donc à ses personnages durant leur existence, de protéger leur individualité du monde en s'enfermant à l'intérieur de leur pensée et en procédant à une véritable épuration de la présence de l'autre.

À travers mes recherches, j'ai constaté que la notion d'altérité est plutôt vaste et alimente différents champs d'intérêt. Bien qu'il soit aujourd'hui impossible de dégager une définition consensuelle de l'altérité, les différentes opinions font la plupart du temps référence à la présence de l'*autre*, à la limitation du regard, à l'intrusion, au rapport dialectique, à l'identité, au changement des perceptions. Ces opinions traduisent une réalité incontournable : l'homme ne saurait exister et évoluer sans altérité – sans ce que Gombrowicz nomme l'*interhumain* – et donc, l'autre. C'est pourquoi je me suis référé à la théorie du signe de Peirce stipulant que le signe ne peut exister sans générer un nouveau signe, et cela, à l'infini. Je voyais en l'homme, le narrateur, ou plus précisément dans l'instance narrative, quelque chose de hautement sémiotique.

Par le fait même, la notion d'identité implique un bord à bord constant avec d'autres identités qui viennent ébranler les acquis. Non pas qu'il s'établisse un rapport d'aliénation ou de soumission unilatérale entre les partis, mais plutôt un effet de rebondissement qui dévoile un aspect encore inconnu de soi. En m'appuyant sur la conception de Pierre Ouellet, c'est faire l'expérience de soi comme une *persona* : dans le regard de l'autre, je me perçois différemment. L'altérité conduit donc le sujet à remettre en question sa propre représentation de lui-même, le conduit vers l'acquisition d'un nouveau savoir, donc amorce la sémosis.

Pourquoi avoir utilisé la théorie du signe de Peirce comme modèle méthodologique pour aborder la question de l'altérité? Comme l'écrivait Peirce, l'homme est le plus parfait des signes, car il ne pense que par signes. L'homme-signe se constitue à partir de tout ce qui l'entoure, il est constamment joint à un monde qu'il ne maîtrise pas. De plus, l'homme-signe peircien s'inscrit toujours à l'intérieur d'un processus cognitif. Il m'a donc semblé évident que le récit de soi – manifestation de la conscience du narrateur – correspondait également à

ce mouvement étant donné que la narration marque la progression de la pensée. Tout comme le signe, cette longue progression qu'est l'avancée diégétique devient, dans sa totalité, un mouvement sémiotique où il y a eu une nouvelle acquisition de savoir. Les deux notions sont intimement liées, l'évolution de l'une trouvant mutuellement son écho dans l'évolution de l'autre. Étudier l'impact de l'altérité dans le récit autodiégétique en suivant une méthodologie empruntée à la théorie des signes de Peirce équivaut donc à porter un regard précis sur l'homme, et vice versa.

L'une des difficultés majeures que j'ai rencontrées au cours de mon analyse, fut de définir justement l'homme comme un signe. En effet, cette comparaison paraissait paradoxale dans la mesure où la complexité et l'étendue de la conscience de l'homme seraient représentées par un mot ou un signe. J'ai contourné cette possible objection en m'appuyant sur le texte de Crombie au chapitre II de mon mémoire. Par la suite, il était plus facile de comprendre la conscience comme un mouvement sémiotique soumis aux mêmes impératifs que celui du signe.

Afin de mesurer la progression de l'homme-signe, j'ai eu recours à la théorie de l'icône. Dans mon mémoire, j'ai adopté la position prise par Jean Fisette, à savoir que le texte littéraire est une icône, un *lieu autre* à l'intérieur duquel un problème trouve sa solution par le seul fait de son énonciation. Il s'agissait d'analyser comment l'avancée diégétique se développait ou non sous le régime de l'hypoicône pour les deux romans.

Les difficultés inhérentes à la notion d'altérité ne laissent aucun doute quant à la tâche ardue qui attend les deux narrateurs dans leurs efforts de se développer ou des préserver leur conscience et leur identité. L'objet de la narration du personnage Gombrowicz n'est qu'une interminable quête de l'expérience de l'altérité : pour lui, le dialogue est un combat et un jeu qui conduisent à l'épreuve de la finitude. L'objectif du narrateur n'est pas de s'unir à l'autre dans le partage d'une vérité, mais bien de rencontrer, chez ce dernier, ce qui en constitue l'altérité. Pire encore, la narration n'hésite pas à représenter des antinomies qui bouleversent toutes les certitudes du monde afin de générer de la nouveauté. Il en vient même à fonder une métaphysique de la chair (le monde traversé par la jeunesse et l'érotisme) qui

s'oppose à la métaphysique traditionnelle (l'idée et la croyance en Dieu). En fait, le narrateur ne peut plus prendre congé un seul instant de son cercle social, car désormais l'homme et non Dieu est son juge. Et puisque *l'autre*, Frédéric, intervient constamment dans son aventure, il perd progressivement toute forme d'individualité, allant jusqu'à confondre ses désirs, ses réflexions ses interprétations avec ceux de Frédéric.

L'expérience de l'altérité provoque une fermeture radicale de la pensée du narrateur du *Naufagé*. Contrairement au narrateur de Gombrowicz, celui de Bernhard voit en l'autre une menace, une pression intolérable de l'existence, pour l'intégrité de son individualité. En effet, l'idée d'un absolu en toute chose, notamment manifestée dans le désir de devenir virtuose au piano, confère à l'expérience de l'altérité quelque chose de destructeur. La présence de Glenn Gould démontre effectivement cet aspect de l'altérité. Par son seul jeu pianistique vingt-huit ans auparavant, Gould soustrait toute possibilité au narrateur et à Wertheimer d'atteindre le statut de virtuose et même de se développer par la suite. Par conséquent, ceux-ci amorcent un long processus de dépérissement qui se traduit par une épuration graduelle des influences et de l'héritage de l'autre. C'est dire toute l'importance de l'acceptation ou du rejet de l'expérience d'altérité, du pouvoir qu'il confère à celui qui est capable d'en exploiter les possibilités. Ce type de contrôle échappe au narrateur du *Naufagé* puisqu'il s'isole dans ce *centre géométrique optimal* qu'est son soliloque où il rejette tout ce qui vient de l'extérieur.

Alors que le parcours du narrateur-Gombrowicz révèle une progression constante, voire infinie, de la conscience de soi, celui du narrateur anonyme du *Naufagé*, à cause de son retranchement dans sa pensée que lui procure le *lieu géométrique optimal*, s'avère une tentative de protéger une individualité surchargée d'elle-même. Une tentative continuelle et vaine, si elle est comparée au sort de Wertheimer dont le suicide fait figure d'échec.

Certes, il importait de poursuivre plus avant la réflexion afin de cerner la signification de ces parcours chez le narrateur de Gombrowicz et celui de Bernhard, de connaître les motivations ayant poussé ces derniers à faire un récit de soi, ou, si l'on préfère autodiégétique. Malgré la spécificité de chacun des parcours, un élément apparaît commun à

leurs quêtes existentielles, soit l'inévitable présence de l'autre et de la dialectique qui en résulte. En effet, leurs attitudes sont fortement marquées par l'échange du regard entre le narrateur-Gombrowicz et Frédéric et le mot *sombreur* de Glenn Gould sur Wertheimer. Cette emprise s'avère telle qu'ils en viennent à vivre dans un univers où les déterminations extérieures deviennent astreignantes, où il ne reste plus en définitive qu'à s'ouvrir à ces déterminations et à les exploiter, ou à leur succomber, ce que Bernhard nomme la victoire de la *Nature*.

Pour sa part, le narrateur de *La pornographie* souhaite vivement renouveler l'expérience de l'altérité dans la mesure où celle-ci est une promesse de possibilités illimitées. Cette promesse est d'ailleurs remplie par une représentation du monde à partir des lignes de force du désir que génère l'union de la jeunesse et de la maturité. Pour le narrateur, la pensée ne peut se développer que si elle est en mesure de se projeter dans un avenir; or l'érotisme, le désir érotique, permet une telle projection par le biais du fantasme. Par conséquent, le narrateur et Frédéric courent sans cesse vers l'aboutissement d'un désir qui représente un avenir radieux perpétuellement différé, dans une sorte de mouvement qui actualise progressivement leurs consciences et donc leurs existences.

Quant au narrateur du *Naufragé*, son cheminement laisse voir un désir ambivalent de résistance relié à sa position de porte à faux entre la mort naturelle de Glenn Gould et le suicide de Wertheimer. L'une symbolisant la réussite et l'autre l'échec. Cette ambivalence est d'autant plus marquée par le fait que le narrateur a subi également l'échec comme Wertheimer. Cependant, ce dernier l'a devancé en se suicidant le premier. Wertheimer s'est enlevé la vie pour opposer son échec à la gloire de Gould, devenant ainsi l'ombre de la lumière. Du même coup, le narrateur se retrouve donc exclu, puisque ses deux compagnons occupent les deux pôles de l'absolu. Il n'a d'autre choix que d'opposer au suicide de Wertheimer sa propre survie. Pour ce faire, il devrait logiquement suivre un parcours inverse à celui de Gould et Wertheimer, mais il en est incapable. C'est justement ce qui nous conduit à la scène finale du roman où le narrateur s'enferme physiquement et psychiquement dans la chambre de Wertheimer en écoutant un enregistrement des *Variations Goldberg* de Glenn

Gould. Ce double retranchement aboutira, on peut le supposer, en une sorte d'impulsion qui entraînera la dissolution totale du narrateur.

Certes, les parcours du narrateur de Gombrowicz et celui de Bernhard diffèrent et sont antithétiques, mais il importe de souligner leur évidente complémentarité, une densité sémantique dont la lecture parallèle des deux romans rend compte. À travers les possibilités qui s'offrent au narrateur-Gombrowicz par l'union entre jeunesse et maturité, possibilité que se refuse le narrateur du *Naufragé*, apparaît ainsi l'impérative nécessité de reconnaître et de s'ouvrir à l'autre, à l'expérience de l'altérité afin d'assurer leur propre avenir. Quand ce privilège leur échappe, on constate que chez les narrateurs de Gombrowicz et de Bernhard une forme de dérive les menant d'une pensée toujours en mouvement vers une pensée sclérosée qui finit par se dissoudre, les forçant à passer de sujet à objet.

Est-ce que l'homme peut exister sans la présence de l'autre? Ou encore, s'en affranchir totalement? N'est-ce pas l'expérience fondamentale du siècle dernier qui s'est vu ravagé et meurtri par des idéologies extrémistes et hégémoniques? Où la différence fut perçue par la folie de certains comme une impureté à la race ou un blasphème pour le Dieu unique? Je crois que les œuvres de Witold Gombrowicz et celle de Thomas Bernhard nous avertissent encore aujourd'hui que cette folie d'hier est bien présente dans notre monde globalisé. Gombrowicz nous propose un athéisme radical qui prive l'homme de tous ses artifices en dévoilant ainsi sa nudité ontologique. Quant à Bernhard, il n'est pas question d'adopter une position ou une posture, mais bien de critiquer à l'extrême l'existence pour ne pas être emporté par la pression des idéologies.

Pour clore ce mémoire, j'aimerais citer Umberto Eco qui réfléchissait probablement à cette question lorsqu'il écrivait que

[...] c'est l'autre, c'est son regard, qui nous définit et nous forme. Pas plus que nous ne pouvons vivre sans manger ni dormir, nous ne parvenons pas à comprendre qui nous sommes sans le regard de l'autre. Même celui qui tue, viole, vole, outrage, le fait à des moments exceptionnels, et, le reste du temps, il mendie auprès de ses semblables approbation, amour, respect, louange. Même à l'être qu'il humilie, il demande la reconnaissance de la peur et de la soumission. Sans cette reconnaissance, l'enfant né en pleine forêt ne s'humanise pas [...], et l'on pourrait mourir ou devenir fou si l'on vivait dans une communauté dont chaque membre aurait décidé, systématiquement, de ne jamais nous regarder et de se comporter comme si nous n'existions pas. (Eco, 2002, p. 121)

APPENDICE A

LA CONSCIENCE RESSEMBLE À UN LAC SANS FOND DE CHARLES S. PEIRCE

C.P. 7.547, 553, 554. Manuscrits non datés. Traduit et titré par Jean Fisette (1996).

7.547 [...] lorsque vous vous demandez ce qui, à un certain moment, occupe votre esprit et que, même après avoir examiné minutieusement le champ de votre conscience, vous vous donnez une réponse, vous n'avez pas touché la vérité entière. Car c'est une chose que de sentir une chose et c'en est une autre que de développer une sensation réflexe de la présence d'une sensation; ma propre expérience me démontre que la conscience doit atteindre une grande clarté avant qu'une sensation réflexe soit produite. Ce qui est réellement senti est atteint par un grand effort de concentration qui est nécessaire. C'est comme s'il y avait une couche supérieure de conscience à laquelle était rattaché un réflexe conscient, ou une forme d'autoconscience. Un effort modéré d'attention d'une durée d'une seconde ou deux ne peut apporter que quelques éléments à la conscience. Mais aussi longtemps que dure cet effort de concentration, des milliers d'autres idées, appartenant à différents niveaux de profondeur dans la conscience ou, pour ainsi dire, de différents degrés de brillance, sont ramenées à la surface. Ces idées peuvent influencer nos autres idées longtemps avant qu'elles n'atteignent la couche supérieure de la conscience réflexe. Il y a ainsi un très grand nombre d'idées de faible degré de brillance et il peut être juste – de toute façon, c'est à peu près juste, compte tenu de ma propre expérience – que toute notre expérience passée reste continuellement présente dans notre conscience même si elle s'est enfoncée à une grande profondeur dans

l'obscurité. J'imagine la conscience comme un lac sans fond dont les eaux sembleraient transparentes et à travers lesquelles, nous pourrions voir clairement, mais dans des conditions particulières. Dans l'eau, il y a des objets innombrables, situés à différents niveaux de profondeur; et, dans certaines circonstances, certaines classes de ces objets subiront une impulsion vers le haut qui peut être suffisamment intense et suffisamment prolongée pour que la couche supérieure visible soit atteinte. Et, lorsque cette impulsion cesse, les objets recommencent à s'enfoncer.

7.553 Nous allons, pour une fois, choquer les psychologues physiologistes en nous fondant non pas sur une hypothèse concernant la nature du cerveau, mais sur une image qui devrait correspondre, point par point, aux différents aspects des phénomènes de la conscience. La conscience ressemble à un lac sans fond dans lequel les idées seraient suspendues à différents niveaux de profondeur. Certes, ces idées constituent le médium de la conscience elle-même. Les percepts, pris séparément, n'appartiennent pas à ce médium. Nous devons imaginer une chute de pluie continuelle sur le lac qui figurerait l'afflux constant de percepts liés à l'expérience. Toutes les idées autres que les percepts résident à des niveaux plus ou moins profonds et nous pouvons concevoir une force de gravitation telle que les idées qui sont situées à des niveaux plus profonds exigent un travail plus important pour être ramenées à la surface. Le travail virtuel que les mathématiciens appellent les « potentiels » des particules est l'inverse de « l'énergie potentielle »; cette énergie potentielle représente un trait de l'image correspondant au degré de brillance de l'idée. Nous pouvons ainsi considérer que le potentiel, ou la profondeur, représente le niveau d'énergie qui est exigé dans l'attention pour discerner des idées qui seraient situées à une grande profondeur. Mais l'on ne doit pas imaginer qu'une idée doive être ramenée à la surface avant qu'elle ait été discernée, car la ramener ainsi brusquement à la surface produirait une hallucination. Non seulement la totalité des idées tendent à tomber dans l'oubli, mais nous pouvons imaginer que diverses idées réagissent les unes par rapport aux autres suivant des attractions sélectives, ce qui rend compte des associations entre des idées qui tendent à s'agglomérer pour former des idées simples. De la même façon que notre compréhension de la distance spatiale repose sur la durée qui, compte tenu d'un effort donné, est nécessaire pour passer d'un point à un autre, la distance entre les idées est mesurée par le temps nécessaire pour les mettre en relation.

Quelqu'un cherche-t-il le mot français pour « shark » ou « linchpin », que le temps qu'il met à trouver le mot oublié dépend de la force d'association entre les idées des mots français et anglais ainsi que des circonstances dans lesquelles nous imaginons ces mots dans leur éloignement. Cela, je dois l'admettre, est extrêmement vague; aussi vague que serait notre conception des distances spatiales si nous vivions au milieu de l'océan, que nous étions dépourvus de toute mesure rigide pour procéder à une telle évaluation et que nous étions nous-mêmes partie de ce fluide.

7.554 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'associations et par des dispositions – dans un premier cas, par des associations de contiguïté et, dans un 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 la 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.
La justesse de cette métaphore me paraît très grande.

Bibliographie

Corpus étudié

BERNHARD, Thomas (2000), *Le naufragé*. Paris, Gallimard, Coll. «Folio», 188 p.

GOMBROWICZ, Witold (1996), *La Pornographie dans Moi et mon double*. Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 1383 p.

Corpus théorique

ANDACHT, Fernando (2000), "The Other as Our Interpretant". *S. European Journal for Semiotic Studies*, Vol. 12. no4, p. 631-655

————— (2004), "Reflection on iconic power : technocynism to synechism". *Visio La revue de l'association internationale de sémiotique visuelle*, Vol. 9. No. 1-2, p.133-150.

BAKHTINE, Mikhail (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*. Chap. 5 et 6. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 233 p.

————— (1998), *La Poétique de Dostoïevski*. Chap. 3 et 5. Paris : Éditions du Seuil, 437 p.

————— (2001), *Esthétique et théorie du roman*. Première et deuxième étude. Paris : Éditions Gallimard, Coll. Tel, 488 p.

BALAT, Michel (2000), « Le représentamen chez Peirce et le signifiant chez Lacan » dans *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse. Peirce après Freud et Lacan*, Paris, l'Harmattan, (« Ouverture philosophique »), p. 17-36.

COLAPIETRO, Vincent (2002), « Notes pour une esquisse de la théorie peircienne de l'inconscient » dans *Questions de sémiotique* sous la direction de Anne HÉNAULT. Paris, Presses universitaires de France, p.703-721.

CROMBIE, J, (1989), « L'homme-signe et la conscience de soi » dans *Semiotics and Pragmatics Proceeding of the Perpignan Symposium*. Amsterdam/ Philadelphia, Gérard Deledalle éditeur vol. 18, John Benjamins publishing compagny, 215-228

DUFOUR, Dany-Robert (1990), *Les mystères de la trinité*. Chap. 1 et 2. Paris, Gallimard, 1990, 464 p.

FISSETTE, Jean (1996), *Pour une pragmatique de la signification*. Montréal, XYZ, Coll. « Documents », 299 p.

——— (2004), « La pratique du texte littéraire à l'horizon immédiat de l'élaboration de la sémiotique ». *RSSI*. Vol.24. No. 1-2-3, p. 53-75.

——— (2004a), « L'icône, l'hypoicône et la métaphore. Introduction à quelques éléments fondamentaux de la sémiotique de Peirce » dans *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris, Presses universitaires de France, p. 101-119.

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 286p.

HAREL, Simon (1997), *Le récit de soi « Naître par le secours de la lettre » et « La transmission de l'identité narrative »*. Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 250 p.

——— (1999), *Le voleur de parcours*. Chap. 3 et 5. Montréal, XYZ, coll. « documents », 334 p.

JAMES, Henry (1963). « The Real Thing », dans *The Complete Tales of Henry James*, Vol. 8, 1891-1892 édition, Leon Edel, London: R.Hart Davis.

HÖLLER, Hans (1994), *Thomas Bernhard une vie*. Paris, L'Arche Éditeur, 221 p.

JOHANSEN, Jörgen Dines, (2002), « L'étude sémiotique de la littérature : un point de vue peircien » dans *Questions de sémiotique* sous la direction de Anne HÉNAULT. Paris, Presses universitaires de France, p. 505-540.

LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 357 p.

JUNG, C.G. (1997), *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Paris, Gallimard, 287p.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2002), *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 531p.

——— (2002), *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 359p.

PEIRCE, Charles S. (1978), *Écrits sur le signe, traduit par Gérard Deledalle*. Chap. 7, Paris, Éditions du Seuil, 262p.

PONZIO, Augusto, (1990), *Man as a sign "Signs to talk About signs", "Symbol, Alterity and Abduction", "Semiotics Between Peirce and Bakhtin"*. Berlin : Mouton de Gruyter, 412 p.

——— (1996), *Sujet et altérité sur Emmanuel Lévinas suivi de Deux dialogues avec Emmanuel Lévinas*. Paris, L'Harmattan, 151 p.

——— (1990), "Bakhtinian Alterity and the Search for Identity in Europe Today". *Discours Social/ Social Discourse*, vol. 3 no 1 & 2, 217-227

OUELLET, Pierre (2003), *Le sens de l'autre*. Montréal, Liber 250 p.

RICOEUR, Paul (1996), *Soi-même comme un autre « Le soi et l'identité narrative »*, Paris, Éditions du Seuil, 425p.

WESTSTEIJN, Willem G. (1992), "The Author and the « I » in Bachtin's Conception of the Literary Text". *Russian literature*, vol. 32, 459-470

Corpus critique

DOWDEN, Stephen D.(1991), *Unerstanding Thomas Bernhard*. Columbia : University of South Carolina Press, 99p.

GARAND, Dominique (2003), *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*. Montréal, Liber, 214 p.

GARGANI, Aldo G. (1990), *La phrase infinie de Thomas Bernhard*. Paris, Éditions de l'Éclat, 49p.

GOMBROWICZ, Witold (1995), *Journal tome I 1953-1958*. Paris, Gallimard, Folio, 704 p.

——— (1995), *Journal tome II 1959-1969*. Paris, Gallimard, Folio, 624 p.

SALGAS, Jean-Pierre (2000), *Witold Gombrowicz*. Paris, Éditions du Seuil, coll. : « Les contemporains », 283p.

SMORAG, Malgorzata (1995), « L'autofiction ou le « je » dans tous ses états » dans *Revue des Sciences humaines*, no. 239, Université de Lille, p.63-84.

THOMAS, Chantal (1990), *Thomas Bernhard*. Paris, Seuil, coll. « Les contemplations », 267 p.

WEINMANN, Ute (2000), *Thomas Bernhard, l'Autriche et la France : histoire d'une réception littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « La philosophie en commun », 314p.

Textes généraux

BERNHARD, Thomas (2001), *Le neveu de Wittgenstein*. Paris, Gallimard, coll. : « folio », 133p.

BLANCHOT, Maurice (1969), *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 640p.

———— (1989), *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 376p.

ECO, Umberto (2002), *Cinq questions de morale*. Paris, B. Grasset, coll. : « Livre de poche essais », 155p.

HANSLICK, Édouard (1986), « L'expression des sentiments n'est pas le contenu de la musique » (chap. 2), dans *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale* (introduction par J.-J. Nattiez), Paris, Christian Bourgeois Éditeur, (« Musique / Passé / Présent ») p. 71-92

TODOROV, Tzvetan (1992), *Nous et les autres*. Paris, Éditions du Seuil, coll. : « essais », 538 p.