



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Witold Gombrowicz face à l'Autre, le moi, la transcendance = De Ander, het ik en de transcendentie bij Witold Gombrowicz

Skapska, E.

Publication date

2008

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Skapska, E. (2008). *Witold Gombrowicz face à l'Autre, le moi, la transcendance = De Ander, het ik en de transcendentie bij Witold Gombrowicz*.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Chapitre V : Le transpercement langagier, le transpercement visuel

Introduction

Dans le chapitre précédent, j'ai éclairé la question de la mise en scène afin de mieux saisir l'apparition clivée de l'instance narratrice dans l'œuvre gombrowiczienne. On a pu voir comment le sujet se procure un pouvoir exceptionnel pour devenir son propre metteur en scène. Dans ce chapitre, je veux mettre à jour le moyen par lequel les deux acteurs accèdent à ce pouvoir. En particulier, j'aimerais définir le rôle du langage car, aussi bien pour Henri en scène que pour Gombrowicz-artiste, c'est le langage qui tient le rôle déterminant dans la construction du moi. Deuxièmement, je compléterai ma réflexion déjà largement entamée dans le premier chapitre de cette étude, à savoir l'importance du regard et l'emprise de son transpercement qui jouent également le rôle déterminant dans l'épreuve de l'Autre.

La référence moderne nous fait d'abord rappeler les affirmations de Benveniste en linguistique énonciative ou de Merleau-Ponty en philosophie qui considèrent le langage comme la prise de position de sujet la plus subjective qui puisse exister. Dès que l'homme s'en sert pour établir une relation vivante, le langage n'est plus un instrument, mais une manifestation subjective qui l'unit au monde et aux autres. « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet », « est "ego" qui dit "ego" » affirme Benveniste.²⁰⁹ Ce pouvoir fondateur du langage est axiomatique dans les sciences humaines depuis les années soixante. Cependant, cette vision a été modifiée aussi bien par la pensée philosophique que par le discours psychanalytique.

Pour Lévinas, par exemple, le langage est un moyen essentiel par lequel le rapport éthique peut être instauré car l'expression qu'Autrui m'adresse dans la position de face à face, son appel de la non violence s'expriment grâce aux deux organes du visage: les yeux et la bouche. D'après lui, « la rhétorique est la violence par *excellence* », car elle est objet de propagande, de persuasion, de séduction, par contre le langage vrai est une manifestation d'Autrui par le fait qu'il établit un rapport à ce qui est tout à fait nu, dépourvu de forme, non-classifié, car chaque rencontre se veut unique.²¹⁰ Dans sa grande œuvre *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, le philosophe précise que la subjectivité éthique ne s'exprime pas dans « le dit », c'est-à-dire le déjà connu, mais dans « le dire », c'est-à-dire dans la parole vivante qui s'adresse à un interlocuteur et ainsi engage la relation éthique avec lui. Et comme le langage considéré comme conversation et interpellation éthique de l'Autre doit pouvoir s'adresser à tous afin d'être compris, il doit donc pouvoir exprimer les choses universelles et générales. Ainsi, il donne naissance à un monde objectif qui nous est commun et à propos

²⁰⁹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I* (Gallimard, Paris, 1966 : 259,260).

²¹⁰ Peter Kemp, *Lévinas. Une introduction philosophique*, Encre marine, 1997 : 78.

duquel nous pouvons dire des généralités dans la théorie ou dans la science. Par ce raisonnement, l'ordre se renverse si bien que l'éthique devient le fondement de notre savoir et non pas l'ontologie.

La psychanalyse, par contre, vise essentiellement à rendre au sujet parlant la maîtrise et la disposition de son langage. C'est une pratique thérapeutique qui ouvre les voies pour se pencher sur le moi. La cure psychanalytique révèle que le langage est souvent distordu, que son sens est équivoque car dans le domaine de la symbolisation, c'est-à-dire du passage de la pensée au langage, les lois linguistiques ont quelque chose de castrant. Il est donc impossible de dire ce qu'on veut vraiment dire car notre discours affectif, le seul signifiant, est masqué par la résistance. Par ailleurs, le langage trompe par ses règles, puisque parler veut dire tuer la chose, car « le chat nommé est un chat mort, absenté, nié (...) il est l'absence de cet être, son néant ».²¹¹ Dans cette logique, l'ego n'est pas le maître en sa propre demeure, il ne maîtrise pas sa psyché, il veut dire autre chose que ce qu'il dit. Le lieu du sens se trouve déplacé de la conscience vers l'inconscient, mais l'inconscient échappe à ce cercle de certitudes en quoi l'homme peut se reconnaître comme moi. C'est justement ce qui est le moins connu par le champ du moi qui vient dans l'analyse à se formuler comme « je ».

Lacan, qui continue et réinterprète de façon ambivalente la pensée freudienne, affirme l'omniprésence du discours humain qui se parle sans sujet. Il conteste fortement nos idées reçues en démontrant l'illusion de nos certitudes. Il y a, d'après lui, une impossibilité de placer la subjectivité dans la parole de telle sorte qu'il est aussi impossible de s'exprimer. Le langage en psychanalyse est avant tout un instrument du mensonge, puisque rien ne le limite en droit, ni celui auquel il s'adresse, ni la vérité de ce qu'il dit, ni les valeurs ou les systèmes représentatifs qu'il utilise. La vraie mission du langage consiste à évoquer et à véhiculer l'affect.²¹² Lacan affirme même que « ce qui correspond au moi, c'est ce que j'appelle parfois la somme des préjugés que comporte tout savoir, et que traîne chacun de nous, individuellement ».²¹³ La théorie psychanalytique s'avérera très pertinente pour cette étude, puisque la vision littéraire du langage chez Gombrowicz y est, on le verra dans ce chapitre, comparable. Le sujet gombrowiczien tente de signifier, d'intégrer les objets empiriques dans une synthèse de plus en plus vaste, à dessein de penser leur sens total et achevé, mais il est loin d'être une subjectivité transcendante de la philosophie issue de Kant.²¹⁴ L'analyse nous montrera quelle est sa position face aux mots qu'il prononce et dans quelle mesure il est maître de sa production. L'emprise du langage représente aussi le concept de l'Autre dans le sens lacanien.

²¹¹ Les paroles de Blanchot citées par Mikkel Borch-Jacobsen in *Lacan. Le maître absolu*, Champs Flammarion, Paris, 1995 : 204.

²¹² Le terme de l'affect connote « tout état affectif, pénible ou agréable, vague ou qualifié qu'il se présente sous la forme d'une décharge massive ou comme totalité générale » (*Vocabulaire de la psychanalyse* : 12).

²¹³ J. Lacan, *Séminaire, le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Editions su Seuil, Paris, 1978 : 62.

²¹⁴ Voir *Filozofia transcendentalna* (La philosophie transcendante), sous la direction de Marek J. Siemek, Warszawa, Oficyna Naukowa, 1994.

La conception du langage proposée par l'instance Gombrowicz-artiste

D'un point de vue purement théorique, on peut affirmer que l'œuvre gombrowiczienne se range dans le même camp que les principes de la linguistique énonciative de Benveniste d'après laquelle, seule la subjectivité produit le sens dans le langage. Le langage se déroule dans le temps, il incarne le mouvement qui se fait au fur et à mesure. Il permet au sujet parlant de renaître à chaque instant, car les mots choisis par lui pour s'exprimer sont associés d'une manière unique et totalement subjective. L'instance gombrowiczienne se rend aussi parfaitement compte que l'écrivain, dont le travail consiste à se servir de mots, doit trouver sa façon personnelle de les concevoir, de jouer avec eux, d'ôter leurs secrets. En utilisant la redondance des éléments significatifs, les jeux de mots, les néologismes, les répétitions, en accumulant des constructions phraséologiques qui n'existent pas en polonais, en inventant le langage parlé, l'instance Gombrowicz-artiste produit son attitude entièrement personnelle vis à vis du langage. Et le lecteur ou le spectateur qui découvre ce mécanisme bizarre, ces jeux surprenants et souvent intraduisibles, s'interroge afin de décrypter son mécanisme et le message qui en ressort.

Dès *Fredydurke*, le narrateur gombrowiczien joue sur le langage et pour le langage comme s'il voulait découvrir sa richesse, son côté singulier, subjectif et ses limites. Il s'intéresse au style, au ton, au rythme, à la manière de dire, il aime les mots pour leur sonorité, leur fonction musicale, leur cadence tout en étant sensible à la structure, à la forme. En expérimentant sur toutes les possibilités du langage, il invente des énoncés bizarres qu'on peut, au début, déchiffrer, comme ici:

- L'honorablus camaradus aurait-il été retenutus par une jeune personne ? Messire serait-il point un tantinet nonchalantus ?

En entendant cet horrible discours, je restai muet comme si l'on m'avait arraché la langue... (38)

Il s'agit là, d'un langage latinisé que les jeunes inventent et utilisent à l'école que Jojo doit fréquenter. Le langage d'un autre personnage du roman, Zuta, remplit la même fonction quand elle raccourcit et invente les mots en parlant avec une de ses amies (173) pour paraître moderne. Ce jeu étonne, fait rire, mais le lecteur comprend sémantiquement le sens du discours qui est en train de se dérouler. Cependant, au fur et à mesure que la réflexion se développe, l'aventure devient de plus en plus scabreuse, c'est-à-dire de plus en plus pénible à résoudre. Analysons, par exemple, l'échange suivant :

- Fol est celui, dit-il, qui prétendrait aujourd'hui opiner ou ne pas opiner. Mais toi qui es demeuré ici, va incontinent à la Légation afin de t'y Inscrire ou ne Pas inscrire, car en t'Inscrivant ou ne t'Inscrivant pas tu t'exposerais à de grands désagréments, ou ne t'y exposerais pas.

- Alors, vous en jugez ainsi ?

- Je juge ou ne juge pas. Fais ce que bon te semble (il tourne ses pouces) ou ne te semble pas (il détourne ses pouces), ça dépend de toi (il tourne derechef ses pouces) que le Malheur te tombe dessus ou ne te tombe pas dessus (il les tourne toujours).
(*Trans-Atlantique* : 30)²¹⁵

La valeur significative de cet échange est nulle, puisque chaque mot est modifié par son antonyme, chaque verbe par sa négation. De plus, certains mots sont écrits en majuscule, ce qui leur donne une autre importance et ce qui perturbe encore davantage la compréhension du message. On s'aperçoit alors que la valeur sémantique des signifiants prononcés est inexistante, par conséquent, le conseil en question est impossible à suivre. Tout est bon et tout est mauvais, voilà le message transmis par la personne sensée de donner une réponse à la question posée dans l'échange.

Soulignons au passage que l'image des pouces en mouvement, qui accompagnent les paroles du sujet parlant, renforce davantage le désordre sémantique dans lequel le sujet se trouve.²¹⁶ Il s'y perd en mélangeant tous les éléments, en tournant autour du sens (comme les pouces) sans jamais y parvenir. Toujours est-il que le vrai chaos langagier commence au moment où une incompréhension d'un point de vue sémantique devient compréhensible pour les sujets qui parlent. Regardons cet échange:

- Quelle histoire ? Berg ! Le berguement du berg dans le berg - vous comprenez ? - le bemberguement du bemberg (...)

- Que berg. Berguement avec mon berg dans toute la bemberguité de mon bemberg ! (...)

- Vous avez bergué ? Ah, vous êtes un malin ! Moi aussi je bergue. Nous bemberguerons tranquillement ensemble ! (le *Cosmos* :158-164)

Le mot berg ou les verbes qui y apparaissent: berguer ou bemberguer ne veulent rien dire ni en français, ni en polonais, alors la première phrase de cet échange devrait logiquement rester sans réponse. Cependant, l'interlocuteur y répond et sa réponse est considérée comme

²¹⁵ Le roman *Trans-Atlantique* écrit en 1956, je ne l'analyse pas en détail dans mon étude car sa problématique se différencie un peu de la problématique des autres romans. Ce qui m'y intéresse, c'est le langage, d'où les deux passages cités.

²¹⁶ Des passages, ayant la même fonction, sont présents dans tous les romans, voici un exemple:

« - Des voyous ! décréta son épouse Bouboule, de façon brève et nette, en lui enlevant un fil égaré sur sa manche.

Il confirma aussitôt avec plaisir :

- Des voyous.

Sur quoi, Bouboule :

- Il faut toujours que tu me contredises !

- Mais non Mimi, je dis justement que ce sont des voyous.

- Et moi je dis que ce sont des voyous ! s'écria-t-elle comme s'il avait dit autre chose.

- Mais oui, des voyous, voilà, c'est ce que je dis.

- Tu ne sais pas ce que tu dis. » (le *Cosmos* : 32)

correcte. Les deux interlocuteurs possèdent donc le secret de ce langage inventé qui fonctionne entre eux comme un nouveau code. Ils peuvent « bemberguer » ensemble sans que cela leur pose un problème et sans que personne d'autre ne les comprenne.

Néanmoins, le problème ne se règle pas avec autant de facilité car, sans pouvoir signifier quoi que ce soit, le langage remplit un rôle social, pas du tout négligeable. Il soutient les liens entre les hommes en donnant à chacun une place déterminée, un comportement à suivre. Il fonctionne comme un code dont personne ne comprend le message, mais il provoque le rire, il amuse les sujets parlants. Dans le roman *Trans-Atlantique*, le lecteur est constamment confronté à ce jeu d'échanges, de ré citations, de défis, ce jeu à la fois inquiétant et amusant:

La demoiselle de bureau, secouant ses bouclettes, dit « Ploum » (l'ayant dit plus d'un millier de fois déjà), à quoi le gros caissier assis derrière elle rétorque : « Coqueli coquette, c'est la Marie Bouclette. » S'ensuit grasse Liesse, et Scribouillards de s'esclaffer à ventre déboutonné. A peine le rire absorbé dans la paperasse, voilà le vieux Comptable qui lève un doigt menaçant et tous déjà se tiennent à deux mains la sous-ventrière, sachant qu'il va dire assurément, qu'il doit dire, oui il le dit : « Coqueli coquelon, c'est la Marie Dondon », d'où liesse dé couplée des scribouillards dans un bruissement sauvage de papier. Alors la Demoiselle de bureau appuie sa joue droite sur le Petit Doigt de sa main gauche. (...) Ce voyant, le Comptable administre une grande tape dans le dos du jeune Employé rose l'archiviste, et murmure : pleure pas, Jozef, pleure pas, Josef... rappelle-toi, le Canif, la soucoupe, la Mouche !...

Nul trace, cependant, de pleurs sur le visage du jeune Employé. A quoi riment ces consolations ? Et soudain, le rose Archiviste éclate en sanglots étouffés tout en fixant le Petit Doigt. A nouveau le rire me prend : sans doute depuis des années, des siècles ce Petit Doigt soutenant cette joue s'en venait gratter et raviver de vieilles blessures toujours fraîches dans le coeur de l'Archiviste, que son compagnon, depuis des années, des siècles, confortait de son mieux. Seulement, le bon ordre des opérations : pleurs de l'Archiviste suivis de consolations du Comptable, s'était détraqué, et tout commençait par la Fin : consolations suivies des pleurs. (53-54)

On voit dans ce passage un véritable rituel social déclenché par les paroles de sorte qu'aussi bien le lecteur que les énonciateurs de cet échange se trouvent au théâtre. Chaque participant de cette scène, connaissant parfaitement la suite qui s'y joue, lance sa réplique et fait des gestes appropriés que les autres, ses spectateurs momentanés, reconnaissent et apprécient par le rire. Même si l'ordre de cette scène est dérangé et d'abord apparaît le résultat (les consolations), puis la raison de ce résultat (les pleurs), personne n'y fait attention. C'est un détail sans importance, personne ne doit s'en soucier. Et cela devient possible si on ne regarde pas le sens de ce qui est dit, de ce qui est fait, mais l'échange des répliques qui peuvent

s'exercer à tout moment d'énonciation. C'est une scène au bureau, mais nous sommes en plein spectacle, ce qui démontre encore une fois que le jeu théâtral et l'artifice sont présents dans toute relation entre les hommes. Ils sont donc aussi nécessaires dans le face à face langagier avec l'Autre.

Ainsi, Gombrowicz-artiste, qui met en scène le mécanisme étrange du langage, est un inventeur, un novateur qui va au-delà des données connues officiellement. Il expérimente comme un chimiste dans son laboratoire ou comme, pour reprendre sa métaphore préférée, un danseur (acteur) sur scène préparant une nouvelle chorégraphie. Or, ce qui paraît étonnant pour le lecteur, ce n'est pas tant l'imagination débordante de l'artiste dans ce domaine que le contact direct avec ses innovations. C'est comme si l'on était penché devant un brouillon où tout est encore en désordre et non pas devant une oeuvre accomplie. Ceci provoque chez le lecteur par moment un sentiment de malaise et de gêne déjà signalé.

Il est clair que par sa stratégie, c'est-à-dire par ses nombreuses expérimentations langagières qui esquissent les limites de son activité artistique, l'instance narratrice dénonce le caractère artificiel et hypocrite du langage. Elle se montre consciente du fait que la signification d'un mot n'est jamais stable, qu'elle change selon la bouche qui le prononce et selon la manière dont il est énoncé. Dans le *Journal I* on lit:

(...) que « rose » peut devenir malodorant s'il sort de la bouche d'un bas-bleu plein de prétentions, mais que le mot de Cambronne lui-même peut être d'une parfaite distinction sous la plume d'un auteur pleinement conscient de son propos. (42)

Voici un autre exemple:

Dans ces phrases, qu'est-ce qui vous semble plus fort, le sujet nu ou le verbe ? Dans « chien vole » est-ce « vole » qui est déplacé, ou plutôt « chien » ? Et pourrait-on écrire quelque chose qui se fonde sur une association d'idées aussi perverse ? Sur un pareil dévergondage de la langue ? (143)

On y voit clairement les interrogations d'ordre linguistique. Il ne s'agit pas là du sens de l'énoncé prononcé, mais de sa forme. Le narrateur du *Journal* veut comprendre quel élément : substantif ou verbe est plus important, lequel des deux est déplacé.

Par cette sorte de questionnement syntaxique, il rend compte du fait que le langage que l'on utilise dans toutes les situations sert à quelque chose d'autre qu'à la simple communication ou à la nomination des objets. Il agit autant qu'il exprime, il produit des tensions entre les sujets qui parlent, il déclenche quelque chose de puissant et dramatique. Le sujet parlant n'y est pas tant maître que cela paraît à première vue. Cela devient évident dans le fragment suivant:

Les paroles se développent dans le temps comme un cortège de fourmis et chacune apporte quelque chose de nouveau, d'inattendu; celui qui s'exprime par la parole renaît à chaque instant; à peine une phrase est-elle achevée qu'une autre la complète, l'amplifie, si bien que le mouvement des mots exprime le jeu incessant de la vie. En m'exprimant par la parole, je suis comme un arbre dans le vent, qui bruit qui frémit.²¹⁷

Poursuivant l'énoncé de l'instance narrative du *Journal* qui compare ici le mécanisme du langage, à plusieurs choses on remarque immédiatement que les éléments essentiels du langage sont liés à son aspect inattendu, continu et laborieux, d'où la comparaison avec « un cortège de fourmis » ou « le jeu incessant de la vie ». Cependant, l'énonciateur qui se sert des paroles fait penser également à un arbre naturellement bercé par le vent, ce qui suggère un autre élément, bien plus pertinent pour notre analyse. On y découvre que le sujet parlant (l'arbre), étant mis en mouvement par une volonté extérieure (le vent), produit un bruit qui ne dépend pas de lui et que lui-même ne maîtrise pas. Cette comparaison suggère que le mécanisme du langage obéit alors aux lois qui échappent à la conscience du sujet parlant. Son fonctionnement est d'autant plus compliqué que son déroulement se fait très rapidement, de sorte que l'homme qui parle n'a même pas un instant pour y réfléchir de façon logique. Il dit alors ce qui lui passe par la tête, la plupart du temps des bêtises probablement.

Ou encore, il dit le contraire de ce qu'il voulait dire, car tout y est possible comme on le découvre dans un autre passage:

Grand Dieu, ce qu'on arrive à dire! On dit vraiment ce qui vous passe par la tête. Quel curieux mécanisme que celui de la parole! Quand et comment ai-je préparé les phrases que j'énonce? D'où me vient ce que je vais dire alors que je n'y réfléchis pas même un instant dans le cours rapide de mon discours? Est-ce qu'en commençant une phrase je sais comment je vais la terminer? Comment les mots ... les pensées ... s'enchaînent et prennent forme? » (*Journal II* : 82-83)

On y est à l'intérieur du domaine de la fonction symbolique décrite par Lacan, c'est-à-dire du passage de la pensée au langage qui « intervient à tous les moments et à tous les degrés » de l'existence humaine. « La fonction symbolique constitue un univers à l'intérieur duquel tout ce qui est humain doit s'ordonner », annonce Lacan dans son *Séminaire*.²¹⁸ Cela signifie qu'il est impossible de vivre en dehors de cet ordre, et même plus, l'être existe davantage par son langage, c'est-à-dire par la nomination des choses, que par son corps. Exister en psychanalyse veut dire parler, raconter, écouter, être entendu.

²¹⁷ W. Gombrowicz, *Journal I* : 558.

²¹⁸ J. Lacan, *Le Séminaire. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (Paris, Edition du Seuil, 1978: 46).

Dans le fragment cité, on remarque que, puisque le langage se crée dans l'esprit du sujet parlant de façon immédiate et totalement imprévisible, l'énonciateur doit se montrer incapable de maîtriser le contenu de ce qui sera énoncé. Un mot appelle un autre mot en s'enchaînant dans une forme imprévisible. Les questions posées démontrent que l'énonciateur aimerait connaître le mécanisme psychique qui permet d'énoncer, mais cette compréhension lui échappe largement. Et la raison de ce phénomène est assez simple si l'on admet que la structure du langage est dans l'inconscient, tel qu'il est défini par la psychanalyse.

D'après Lacan, l'inconscient n'est pas le siège des instincts, mais le lieu privilégié de la parole. Du moment où l'enfant se soumet à l'interdiction du père qui annonce à peu près ça: « on ne dit pas les choses pareilles, on les souffre » et à tout le système de normes morales qui est institué avec l'autorité paternelle (concept du nom-du-père), il refoule son discours (ce qu'il veut proprement dire, le discours plein) dans l'inconscient, de telle sorte que cet inconscient devient « le discours de l'autre » (1978 : 127) et il est structuré par les règles du langage. Lacan fournit sa vision dans le commentaire suivant:

Ce discours de l'autre, ce n'est pas le discours de l'autre abstrait, de l'autre dans la dyade, de mon correspondant, ni même simplement de mon esclave, c'est le discours du circuit dans lequel je suis intégré. J'en suis un des chaînons. C'est le discours de mon père par exemple, en tant que mon père a fait des fautes que je suis absolument condamné à reproduire – est ce qu'on appelle *super-ego*.²¹⁹

Ce n'est donc pas le sujet qui parle, mais le circuit dans lequel le sujet est nécessairement assimilé par l'ordre symbolique – c'est l'autre, c'est-à-dire l'inconscient. De plus, on est « absolument condamné à reproduire » les fautes de nos parents car l'instance freudienne du surmoi (ou *super-ego* en anglais) est étroitement liée non pas à nos parents, mais à leur surmoi. Le concept de répétition ne laisse aucun choix au sujet.

Ce commentaire rappelle fortement les réflexions gombrowicziennes dans lesquelles le caractère soudain et indomptable du mécanisme du langage est comparé à la foudre qui frappe l'homme. Ce parallèle élargie encore le pouvoir du langage, faisant du sujet parlant sa victime, capable uniquement de subir, comme cela est dit dans les fragments suivants:

Notre expression nous frappe comme la foudre, comme une force créatrice qui, née de nous-mêmes, est pourtant indomptable. (*Journal I* : 598),

(...) nous sommes toujours esclaves du vieux langage hérité. (55)

²¹⁹ Lacan, *Le Séminaire* (1978 : 127).

La sauvagerie de notre expression et de notre servitude en face d'elle joignent encore une fois les propositions lacaniennes d'après lesquelles il n'y a aucune correspondance entre un signifiant et un signifié, comme le suggérait la théorie saussurienne. Selon Lacan, « il n'y a de maître que le signifiant » puisque dans le registre symbolique dans lequel les humains sont forcément encrés, un signifiant appelle un autre, de sorte que le sens d'un signifiant est toujours à venir dans un autre signifiant.²²⁰ Par conséquent, le système lacanien est fondé sur le transcendantalisme du signifiant, autrement dit, le sujet lacanien est un sujet assujéti du signifiant, il est dépossédé de toute autonomie dans la maîtrise du langage. Ce sujet est parlé plutôt qu'il ne parle ou encore le discours se parle sans sujet.²²¹

Au fur et à mesure de sa quête, l'instance narratrice gombrowiczienne devient de plus en plus lacanienne. Elle commence à se réaliser qu'en réalité tout ce qu'elle a voulu dire, la parole « pleine » contenant les symboles affectifs et imaginaires, dirait Lacan, a peu à voir avec tout ce qu'elle a dit (parole « vide »), car le langage prive le sujet de signification, n'étant jamais clair, naturel, univoque. Le discours « plein », le seul important, est réduit au silence et l'homme parlant - privé d'expression comme ici, dans le *Journal*:

Le fait que notre langage ne change pas d'une manière fondamentale, à sa base même, après avoir franchi la borne fatidique, (...) est pour moi la preuve aveuglante que, dans son existence individuelle, l'homme est incapable de s'exprimer, qu'il est privé d'expression, qu'il est silence. (*Journal I* : 90)

Par le fait qu'il est incapable de dépasser ses limites, de changer de façon radicale, le langage représente un non-lieu de la communication, c'est-à-dire le silence auquel le sujet parlant est condamné, quoi qu'il fasse. Le discours humain n'est pas le miroir de nos pensées; il est nécessairement masqué de résistances. Dans la *Pornographie*, c'est Frédéric qui incite la réflexion linguistique. Le narrateur du roman remarque que, sous le voile d'un discours prononcé officiellement (« parole vide » de Lacan), se cache un vrai discours (« parole pleine »), celui-ci sans paroles:

(...) on ne savait ce qu'il allait dire, ce qu'il pouvait dire. Les premières phrases nous tranquillisèrent, conventionnelles à souhait, spirituelles même (...) Ce n'est que lentement, et à mesure que se déroulait son discours, que commença à poindre, derrière ce qu'il disait, ce qu'il ne disait pas; mais oui, toujours la même histoire! ...

²²⁰ Lacan, *Écrit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 : 7

²²¹ Voir les pertinents interpréteurs de Lacan : Michel Dethy, *Introduction à la psychanalyse de Lacan*, Lyon, Chronique Sociale, 1991; Jean Lacroix, *Panorama de la philosophie française contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968; Didier Moulinier, *De la psychanalyse à la non-philosophie. Lacan et Laruelle*, Paris, Éditions Kimé, 1999; M. Borch-Jacobsen, *Lacan. Le maître absolu*, Paris, Flammarion, 1995.

Enfin, au grand effroi de l'orateur lui-même, il apparut que son allocution ne visait qu'à détourner notre attention du véritable discours, celui-là sans paroles, hors paroles et chargé d'un sens que les mots étaient impuissants à traduire. (...) La puissance destructrice de ce discours était inimaginable, et on voyait que cette force, cette force marginale, transportait l'orateur et l'arrachait hors de ses gonds! (109-110)

On y est en face d'un orateur géant qui est muni, rappelons-nous, des attributs diaboliques pour rendre visible la sphère cachée et obscure de notre psyché. Le « véritable discours » de Frédéric « hors paroles et chargé d'un sens » s'avère plus important que les paroles prononcées par lui réellement. Ce discours reste imprononçable puisque les mots issus de nos règles linguistiques sont complètement incapables de rendre la gravité du message plein. Les mots gombrowicziens, ce sont des enveloppes vides, autrement dit, les signifiants lacaniens et non pas des signes qui désignent les objets.

Henri, dans *le Mariage*, s'interroge sur les problèmes linguistiques et présente ses interrogations de manière comparable à l'instance Gombrowicz-artiste qu'on vient de voir. Ecrite en 1936, c'est-à-dire en même temps que les réflexions de Benveniste, de Merleau-Ponty et de Lacan, la pièce gombrowiczienne met en scène la philosophie moderne du langage.

La parole défaillante d'Henri trahi

Le langage, on l'a vu, est un objet de valeur subjective qui permet au sujet d'établir la relation avec l'Autre. Il lui sert de véritable pièce d'identité, d'autant plus que notre sujet est sur scène. Tout au long de la pièce, le personnage principal, Henri, s'interroge sur le mécanisme de son discours car seule la parole, à côté du regard pénétrant, lui donne la possibilité de créer la relation de face à face avec l'Autre. Il se demande alors, comme le narrateur-auteur que je viens de présenter, à qui on parle, dans quel but et quelles sont les limites du langage. Henri sait parfaitement, comme le sujet de la psychanalyse, que le langage, avant de signifier quelque chose, signifie obligatoirement pour quelqu'un.

Ensuite, Henri se montre conscient de la nécessité de l'alternance des formes vides « je » et « tu » de Benveniste que chaque sujet s'approprie lorsqu'il prend la parole. Il sait également que ses paroles, quel que soit l'effort du sujet, ne dépendent que de celui qui les écoute, c'est-à-dire de l'interprétation personnelle de l'Autre, car dans le langage on a besoin de la médiation d'un interlocuteur. Henri déclare:

Henri – (...) Mes paroles sont vaines
Mais vous en renvoyez l'écho, et elles grandissent
Par votre autorité, par l'autorité non de celui
Qui parle, mais de celui qui écoute.
(...)
Je dis des bêtises
Mais vous m'écoutez avec sagesse, et c'est pour
cela
Que je deviens sage. (155)

L'importance de celui qui écoute et interprète le discours énoncé est primordiale, puisqu'il entend ce qu'il veut et non pas ce qu'il devrait entendre, étant donné qu'il est sensible au dire et non pas au dit. Ayant remarqué que la forme est plus importante que son contenu, Henri met en doute toute la valeur significative de la parole en général. Même les bêtises peuvent être entendues comme de la sagesse, c'est-à-dire son contraire. Il suggère que le langage n'est qu'un jeu entre les interlocuteurs, qu'il n'est qu'une récitation, ce que les personnages de la pièce comprennent parfaitement.

Il importe toutefois d'observer qu'en se servant du langage, Henri ressent en soi un pouvoir extrême, les paroles le situent au dessus de tout, même au dessus de son père. Il déclare:

Henri - Que moi seul je dois parler
Je dois parler seul et deviens ainsi comme
Le prêtre de mon père! (119)

Ou encore:

Henri, *sincère*
– Et de nouveau ma parole
Prend un pouvoir extrême quand, ici,
Tout seul, je vous parle. (154)

Le devoir exerce sur l'énonciateur un pouvoir dominant. Henri se sent obligé de parler comme s'il était poussé par une force extérieure, par son pouvoir inconnu et quelque peu magique qui dépasse largement sa propre volonté en tant qu'énonciateur.²²² On s'aperçoit que l'homme poussé par cette magie étrange se trouve dans une situation dramatique et comique à la fois. Dramatique car sans issue, il est dirigé par le mécanisme qu'il avait produit; comique, car sa situation est artificielle, idiote, absurde. Par ailleurs, cette force magique qui pousse le sujet

²²² Il s'agit ici des fragments:

« Henri - O de manière étrange résonne ma voix ». (*Le Mariage* : 119, ma traduction)

« Henri - C'est sans doute bizarre, oh très bizarre que je parle ». (*Le Mariage* : 139, ma traduction)

sans que ce dernier la comprenne et maîtrise, suggère encore une fois une force au-delà du conscient. Henri s'en rend parfaitement compte:

Henri - Je sais que
C'est idiot...
Et pourtant, je dois dire... et en le disant
Je l'affirme...
(...) J'entends ce que je dis moi-même
Et j'entends ce qu'il dit. Je sais très bien
Que ce que nous disons est une comédie pure
Et pourtant, je dois dire que... (198-199)

En utilisant deux verbes modaux: savoir et devoir, Henri exprime dans son discours une contradiction d'un point de vue logique, puisqu'en sachant la valeur négative et ridicule de ses paroles « je sais », il les prononce malgré lui « pourtant, je dois dire ». On comprend alors qu'il agit contre sa volonté comme s'il était possédé par une force étrange qui décide à sa place. Cette force étrange ressentie par Henri se manifeste tout au long de son énonciation.

A présent, il vaut la peine de s'arrêter sur la théorie qui essaie de cadrer les différents phénomènes langagiers. D'après le sémioticien Jean-Claude Coquet, les verbes modaux appartiennent à deux univers séparés: « le savoir, le pouvoir et le vouloir sont requis pour l'identification de l'actant 'autonome' », c'est-à-dire l'actant qui est conscient de son être et de ses actes. Le devoir, par contre « sera considéré conformément à l'optique choisie (...) comme la modalité surdéterminante, indispensable à l'identification de l'actant 'hétéronome' »- c'est-à-dire l'actant qui n'a pas de repères, qui subit, qui ne sait pas juger. Selon Coquet: « L'actant dominé perd donc place sur l'axe du devoir. Il doit exécuter tel ordre, adopter telle attitude, accomplir tel programme etc. »²²³

En annonçant « je sais », Henri se montre plus ou moins conscient de tout ce qui se passe, il est capable de juger, il est, dans les termes de Coquet, autonome. Mais son savoir positif est contrarié par un devoir étrange « et pourtant je dois dire que » et « pourtant je me sens... ». ²²⁴ D'un côté il se montre raisonnable, il sait; d'un autre côté il se sent obligé et il ne sait pas. La modalité du devoir soumet le sujet à son pouvoir et fait de lui un sujet hétéronome, obligé de parler dans le cas en question. Henri, qui reste à l'intérieur de cette modalité, ne décide donc pas. Il perd son autonomie, il est privé de sa fonction de sujet, puisqu'en balançant entre le savoir et le devoir de parler il n'est qu'un sujet limité. Certes, il

²²³ J.C. Coquet, *Discours et son sujet I*, Klincksieck, Paris, 1984 : 11, 59.

²²⁴ Les fragments qui illustrent la même problématique sont nombreux dans la pièce:

« Henri - (...) Je sais que je ne suis pas un vrai Roi
Et pourtant je me sens Roi ». (215)

« Henri - (...) je ne sais pas moi-même ce que je dois faire, mais passons : je suis
au pouvoir et tout doit être selon ma volonté; je domine la situation ». (192-193)

est conscient de choses qui se passent en lui et à l'extérieur de lui, mais il devient quelqu'un malgré sa volonté se trouvant souvent à la frontière de l'autonomie.

Pourtant, je tiens à le souligner, il réalise son vouloir. « Pour être sujet au sens philosophique et sémiotique la personne a besoin de vouloir et de réaliser son vouloir, d'avoir un jugement sur elle et sur le monde » - affirme la linguiste, Magdalena Nowotna.²²⁵ Dans son livre *Le sujet et son identité* l'auteur continue sa réflexion:

L'absence ou le doute autour du vouloir peuvent bloquer le sujet dans son existence ou le réduire à la simple fonction d'objet.²²⁶

A première vue Henri réalise son vouloir normalement, c'est-à-dire il l'affirme dans le but de l'atteindre. Il veut se donner le sacrement du mariage, il veut comprendre la situation dans laquelle il se trouve, il veut découvrir les limites du langage. Sa volonté va même très loin quand Henri au pouvoir ordonne le suicide à son ami, Jeannot (son double). Les paroles récitées déclenchent ici la mort d'un innocent. Henri ordonne:

Henri- (...) Tu dois te tuer et pour la
Seule raison que je le veux. (217)

Ce passage est écrit dans le texte polonais en majuscules, ce qui souligne davantage son importance pour le sujet qui l'énonce. Cependant, le sens exacte de ce message est mal rendu en traduction française, puisque le verbe perfectif et pronominal polonais « *zachciało mi się* » (traduit en français par le vouloir: « je le veux ») signifie plutôt avoir soudainement l'envie, sans participation active du sujet. Celui-ci est exprimé en polonais par un datif « *mi* ». Un exemple est satisfaire le besoin de manger, de boire, de faire ses besoins physiologiques.²²⁷ La volonté exprimée par le sujet est, par conséquent, soumise à une force extérieure qui pourrait mieux être rendue en français par « l'envie m'est venue de... ». On comprend alors qu'Henri n'est pas tout-puissant dans la réalisation de sa volonté, même si cette volonté est pour lui primordiale, car il l'exprime par des majuscules. La force de cette récitation fonctionne alors comme une sorte d'exorcisation magique à laquelle le sujet est finalement soumis.

De plus, dans d'autres passages de la pièce, son vouloir se trouve soit contrarié par un pouvoir négatif, soit soutenu par un mode hypothétique, traduit en français par le conditionnel. L'évocation de « je voudrais » par rapport à « je veux » peut supposer une

²²⁵ M. Nowotna, « Wisława Szymborska » in *Phrématique langage et création* N. 80-81 : 28.

²²⁶ M. Nowotna, *Le sujet et son identité* : Institut d'études slaves, Paris, 1992 : 59.

²²⁷ Les exemples logiques de l'expression polonaise : *zachciało mi się pić* (j'ai soudainement envie de boire), *zachciało mi się jeść* (j'ai soudainement envie de manger), ou encore seul verbe sans complément : *zachciało mi się* - qui sous-entend un besoin physiologique (j'ai soudainement envie d'aller aux toilettes).

impossibilité liée au vouloir.²²⁸ Dans le même sens va « je veux », contrarié par « je ne peux pas » ou encore la phrase répétée à plusieurs reprises dans la pièce: « Ce n'est pas ce que je voulais dire! » (184) où le vouloir est positif, mais son objet échappe au sujet parlant.

Le pouvoir positif concernant le langage se réalise aussi dans la bouche de notre sujet au conditionnel. Comme dans le cas du vouloir, ceci suppose une possibilité de ne pas réaliser ce pouvoir. Dans le même sens va le pouvoir utilisé dans la phrase conditionnelle introduite par « si », qui n'est qu'une supposition.²²⁹ Le seul pouvoir positif à l'indicatif « je peux » dans la pièce concerne les choses sans valeur comme « froncer les sourcils », « lever les bras » ou encore « passer la main » que le sujet affirme pouvoir effectuer non pas pour soi, mais « pour les autres » (222).

Pourtant, ce qui frappe dans la pièce gombrowiczienne, c'est la présence du pouvoir négatif lié au langage.²³⁰ Il va sans dire que c'est déterminant pour déchiffrer l'emprise du langage dans la pièce. « La négation est une manière de prendre conscience de ce qui est refoulé », dit Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*.²³¹ La négation du pouvoir souligne donc d'abord l'existence du vouloir. La déclaration « je ne peux pas » fait entendre clairement que le sujet voulait choisir librement l'action que l'entendement lui proposait, dans la pièce concrètement le fait de parler « de manière naturelle », « simplement », « normalement » comme le sujet le remarque tout au long de son discours. Il voulait mais il n'a pas pu, empêché par la force étrangère et puissante du langage.

Ce fait devient encore plus clair quand on sait que dans les constructions polonaises: « *jakoś sztucznie mi się mówi* » (les mots artificiels me viennent), « *powiedzenie (...) mnie się przemienia* » (cette phrase (...) se transforme), le sujet parlant n'est qu'en position d'objet (au datif polonais : *mi*, *mnie*). Il n'agit donc pas, mais il subit l'action. Ce sont les mots et les phrases qui agissent. Il est donc un objet au pouvoir des paroles. Alors, selon la théorie

²²⁸ Par exemple:

« Henri - Et puis, je voudrais aussi écouter comment va résonner ce que tu me diras ». (218, mon adaptation)

« Henri - (...) Je voudrais savoir quelle est la portée véritable des paroles?

Quelle est ma portée? » (221)

²²⁹ « Henri - (...) Si tu dis quelque chose de ce genre, d'étrange, moi je peux dire quelque chose de plus étrange encore, et ainsi, en nous aidant l'un l'autre, nous pouvons aller loin... » (219)

²³⁰ Les exemples qui illustrent le pouvoir négatif lié au langage sont nombreux:

« Henri- Pardonne-moi si les mots artificiels me viennent ... je ne peux pas parler de manière naturelle ». (114, ma traduction)

« Henri - Et je ne peux pas parler simplement, car il y a dans tout ça quelque chose de solennel et mystérieux
Tout comme si l'on célébrait une messe! » (119, ma traduction)

« Henri - Je ne peux pas te parler. Je suis gêné... » (152)

« Henri - (...) Je ne peux inventer rien de sage. » (154)

« Henri - Non. Personne ne peut parler normalement avec personne. » (244)

« Henri - Mais cette phrase

A nouveau résonne solennellement et elle se transforme en une sorte de DECLARATION et se noie comme une pierre. » (139, ma traduction).

²³¹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I : 84.

sémiotique de Coquet, le sujet énonçant dépourvu du pouvoir positif, étant le simple objet aux mains du langage devient un actant hétéronome.

Or, ces constatations cadrent parfaitement avec le discours psychanalytique selon lequel le sujet ne parle pas, mais ça parle. Ayant réduit le signe au seul signifiant, Lacan propose une vision du langage dans laquelle les signifiants peuvent flotter assez librement pour créer un sens inédit, imprévisible, indéchiffrable. Pris en lui-même, c'est-à-dire séparé des autres signifiants, le signifiant lacanien ne signifie rien. « Lacan ne sépare le signifié du signifiant », nous dit Mikkel Borch-Jacobsen, « que pour mieux souligner son caractère évanouissant, sa radicale inexistence hors de renvois de signifiant à signifiant ».²³² Dans son article sur la fonction de la parole intitulé: « Parole vide et parole pleine dans la réalisation psychanalytique du sujet », Lacan se souvient de la comparaison de Mallarmé qui associe « l'usage commun du langage à l'échange d'une monnaie (...) que l'on se passe de main en main 'en silence' ».²³³ Dans ce sens, la parole fonctionne comme un signe de reconnaissance sans pour autant qu'elle communique quelque chose car le sens, selon Lacan, n'est pas à chercher dans ce que dit le langage, mais dans le fait de le dire, c'est-à-dire dans l'énonciation même, dans la parole. Dans *le Mariage* nous avons l'impression constante que les personnages échangent les paquets sans s'écouter. L'un imitant l'autre crée une sorte de jeu qui consiste à envoyer à l'Autre ses propres paroles, qui ne communiquent rien:

Henri - Mariage?

Le Père - Mariage.

La Mère - Mariage.

Henri - Mariage?

Le Père - Mariage.

Marguerite - Mariage.²³⁴ (143-144)

Parfois les personnages sensibles aux sonorités s'amuse non pas en répétant les paroles de l'Autre, mais en récitant les vers, emportés par leur rime, c'est-à-dire la sonorité des signifiants qui viennent se poser dans la bouche du sujet énonçant, comme ici:

Le Père - Transformé

La Mère - Disloqué

Jeannot - Renversé

Henri - Altéré. (124-125)

²³² M. Borch-Jacobsen, *Lacan. Le maître absolu*, Flammarion, 1995 : 221

²³³ J. Lacan, « Parole vide et parole pleine dans la réalisation psychanalytique du sujet » in *Ecrits I* : 123-143(128).

²³⁴ La récitation continue et le mot « mariage » est répété 10 fois dans ce fragment.

Ces nombreux échos dans la pièce sont sans doute amusants, ils font rire en soulignant l'absurdité du langage, mais en même temps, ils mettent en doute toute communication entre les hommes. Puisque, si l'on répète mécaniquement les paroles de l'Autre sans prêter attention à leur contenu, la pénétration langagière peut devenir profondément dangereuse. L'illustration parfaite de cette situation peut être la scène dans laquelle Henri demande à Jeannot de prononcer les paroles qui le condamnent à la mort, comme il dit, « à titre d'essai » (218), « pour écouter comment résonne (la) voix », pour savoir « quelle est la portée véritable des paroles » (221).²³⁵

Dans cette scène, on est en face de l'expérience personnelle d'un linguiste qui met en pratique son savoir théorique sur la langue. Henri aperçoit qu'en répétant les paroles de l'Autre on est entièrement manipulé, car les paroles déclenchent une sorte de magie que l'homme ne contrôle guère. Ce mécanisme n'est pas seulement un jeu amusant et imprévisible, mais il puise sa force de la sphère obscure, scabreuse et dangereuse de notre personnalité, celle qui échappe à la moindre compréhension et dont la source, d'après Freud, se trouve dans l'inconscient.²³⁶ C'est par le langage qu'on découvre la vérité de l'inconscient.

Profondément déçu par la non-puissance de ses paroles, Henri prévoit une évolution du langage. D'après lui, le futur ne peut qu'apporter un changement pour enfin pouvoir exprimer l'inexprimable. Il dit:

Henri - Ne penses-tu pas que dans mille ans les hommes se parleront tout à fait autrement que nous à notre époque?

(...)

Et que leurs conversations seront incomparablement plus riches? Il y a beaucoup de mélodies que notre registre actuel ne contient pas. (218)

On est en face d'une supposition exprimée par les interrogations. L'avenir, d'après Henri, prépare des surprises au niveau langagier, dont la découverte permettra de résoudre ses mystères. L'homme du futur sera probablement plus sensible à la forme, à la mélodie, il comprendra par conséquent les registres cachés à nos oreilles actuelles, les registres de notre discours plein, refoulé dans l'inconscient probablement. On ressent dans ce fragment une sorte de regret de ne pas pouvoir élucider ces énigmes, de ne pas connaître aujourd'hui les vraies limites du langage.

Ainsi, après avoir ressenti le langage comme quelque chose de puissant et de profondément magique, Henri se compare à un ivrogne qui se noie quasiment dans « cet océan de paroles » qui s'entassent devant lui, qui le « chatouillent ». (177) Cette métaphore

²³⁵ Henri avoue: « les paroles libèrent en nous certains états psychiques... elles nous façonnent... elles créent des liens réels entre nous... Si tu dis quelque chose de ce genre, d'étrange, moi je peux dire quelque chose de plus étrange encore, et ainsi, en nous aidant l'un l'autre, nous pouvons aller loin... » (219).

²³⁶ Je redéfinirai l'inconscient freudien dans la section suivante.

fait voir l'immensité des significations possibles que les mots offrent à celui qui s'en sert. Elles s'étendent à l'infini comme l'océan évoqué. Il importe toutefois de remarquer que cette quantité innombrable de sens est finalement comparée au vide, on peut donc dire son contraire:

Henri – (...)
O vide orchestre ingrat de mon « hélas », tu surgis
de mon vide
et sombres dans le vide. (222)

S'agit-il donc du vide ou de l'infini vers lequel le sujet énonçant avance?

Afin de comprendre cette dualité apparente, il est à remarquer qu'aucun signe du langage n'a de valeur stable, de sens prédestiné sémantiquement. Le mot change selon la forme que l'énonciateur lui donne et selon les circonstances qui accompagnent son énoncé. Par conséquent, il peut exprimer aussi bien l'infini que le vide. Pourtant, le sujet gombrowiczien semble non seulement être privé d'expression, il est complètement trahi par son discours; il est parlé, comme le sujet psychanalytique dans les termes lacaniens. Henri le ressent complètement en confessant douloureusement:

Henri – (...) Chacun dit ce qu'il convient de dire, et non pas ce qu'il veut dire.
Les paroles se coalisent traîtreusement derrière notre dos.
Et ce n'est pas nous qui disons les paroles, ce sont les paroles qui nous disent,
Et elles trahissent notre pensée, qui trahit elle aussi,
Oh, trahison !
Trahison de toujours ! (178)

Henri constate plusieurs choses pertinentes dans ce passage. Premièrement, il remarque que l'objet du vouloir humain concernant le langage est toujours négatif. Les mots se dérobent à la signification et l'homme dit le contraire (discours vide) de son vouloir. Puis, on comprend que le vrai sujet de l'action n'est pas l'homme, sujet énonçant, mais son objet, c'est-à-dire ses paroles. Ce sont elles qui disent l'homme et non pas le contraire, comme on le pense traditionnellement. Finalement, Henri annonce une double trahison qu'il subit. Trahi par ses propres paroles et ses propres pensées, il n'est pas le sujet parlant, mais l'objet parlé. Toutes ces constatations prônent que le sujet parlant gombrowiczien n'est plus ni moins qu'un Cogito langagier lacanien.

Certes, par l'intermédiaire du langage, le sujet énonçant existe. Il essaie de se dire et de dire le monde, mais les mots qu'il utilise ne lui appartiennent pas. Ils font partie du système dont la langue est faite, ils sont vides de sens et disponibles à tous car le sens est une illusion qui se crée entre les signifiants dans le registre symbolique. Les mots trahissent donc et

lâchent le sujet parlant, comme le remarque Henri à plusieurs reprises. L'homme est réduit à la récitation, il est manipulé et parlé, comme un comédien sur scène. Et le résultat de ce pouvoir devient clair dans la pièce quand l'ami d'Henri, Jeannot, après avoir récité sa propre condamnation, se donne réellement la mort.²³⁷ Mais quand le cadavre apparaît sur scène Henri, l'auteur de cette condamnation, confesse douloureusement:

Henri - (...)

Ce cadavre est mon œuvre.

Mais c'est une œuvre incompréhensible,

Ambiguë,

Obscure...

Plus forte que moi

Et qui peut-être n'est pas de moi !

(...)

Non ! Moi je ne suis responsable de rien !

Je ne comprends pas mes propres paroles !

Je ne domine pas mes propres actes !

Je ne sais rien, rien, rien, je ne comprends rien, rien, rien ! (242-243)

Dans le premier temps, Henri affirme être l'auteur de ce drame, il assume sa responsabilité. Mais aussitôt il s'y dérobe en affirmant le contraire puisqu'il considère son œuvre plus puissante que lui-même - son maître. Toutes les phrases négatives qu'Henri prononce dans ce fragment soulignent son impuissance face au langage et face aux actes que le langage déclenche. La dernière phrase, où le mot « rien » est prononcé six fois, résume en quelque sorte la situation dans laquelle se trouve Henri, le sujet gombrowiczien.

Finalement, il est maître de rien, car tout lui échappe. Par l'intermédiaire de la bouche qui parle, l'homme est seulement capable de transmettre sa méchanceté et son diabolisme. Cet échec à la fin suggère fortement que le sujet gombrowiczien, dépossédé de tout vouloir-dire sur soi et sur le monde, ne peut que constater sa position vulnérable par l'expression lévinassienne « me voici ». Il est totalement exposé face à l'Autre dans l'église interhumaine, face à un autre en soi qui se veut diabolique et face au langage qui le trahit et parle. Impuissant de se dire, car le vrai message se masque dans l'inconscient, le sujet gombrowiczien ne peut qu'être perdu, embrouillé et effrayé. Et comme Henri incarne l'instance Gombrowicz-auteur, je peux en conclure que tout écrivain qui se sert de mots doit forcément se trouver dans cette impuissance de s'exprimer, devant ce désastre qui effraie tout

²³⁷ Un autre exemple du transperçement cruel du langage qui provoque la mort d'un innocent se trouve dans *l'Ivonne*, dans la scène du dîner, où les paroles du Roi causent l'étouffement d'Ivonne.

auteur en écriture dont parle Blanchot.²³⁸ En d'autres mots, le « je » qui s'exprime est résistant à toutes les tentatives qui visent à lui montrer la réalité en face.

Dans le sous-chapitre suivant de mon étude, on se penchera sur le concept de la perception ou plutôt du transpercement visuel dans l'œuvre littéraire gombrowiczienne, le concept qui, à côté de la puissance langagière qu'on vient d'exposer, s'avère essentiel dans la position existentielle de face à face.

L'emprise de la perception

Grâce au corps et à ses organes (surtout les yeux et le cerveau), l'esprit humain interprète les stimuli (sensations) pour leur donner une certaine configuration (représentations). La perception est la raison de toutes les expériences, elle est souvent associée à la conscience, elle, considérée en philosophie comme une absolue certitude de moi pour moi. Pour Kant, par exemple, « la perception est la conscience empirique, c'est-à-dire une conscience accompagnée de sensation ».²³⁹ Selon la théorie métapsychologique de Freud, il y a un système perception-conscience « situé à la périphérie de l'appareil psychique, recevant à la fois les informations du monde extérieur et celles provenant de l'intérieur ». L'essence de ce processus se trouve « dans les capacités de recevoir les *qualités* sensibles ».²⁴⁰ En ce système perception-conscience s'inscrivent les traces durables des excitations, des sensations, des images.

En revanche, pour la phénoménologie issue de Husserl et continuée par Merleau-Ponty, « la perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte » mais « une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux ».²⁴¹ Autrement dit, le « je pense » (cogito cartésien) est fondé sur le « je perçois » car le monde vécu (subjectif) est à l'origine de toutes les connaissances. Seule expérience faite ici et maintenant et de mon point de vue pourrait donner un sens à une quelconque interprétation. Partant de là, Merleau-Ponty propose une analogie qui se résume ainsi « ce que l'âme est au corps, le *cogito* l'est au *percipio* ». Mais *l'ego percipio* (perçu-percevant) est obligatoirement « un sujet incarné » ou « individué: il voit d'*ici*, *aujourd'hui*, etc. », ce qui veut dire que sa vision ne peut être que partielle et le monde qu'il voit - inachevé et équivoque, comme l'existence même.²⁴²

Gombrowicz, pour qui la conscience est toujours conscience de quelque chose, et l'expérience vécue précède obligatoirement l'expérience connue théoriquement, se met

²³⁸ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980. L'auteur dit « Ce n'est pas toi qui parleras; laisse le désastre parler en toi » (18).

²³⁹ E. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1967 : 167.

²⁴⁰ J.Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* : 94-95.

²⁴¹ M. Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Tel Gallimard, 1945 : V (Avant-Propos).

²⁴² Voir, à ce sujet, une brillante analyse de la philosophie française de Vincent Descombes, *Le même et l'autre*, Paris, Editions de Minuit, 1979 : 71-92(75,80).

entièrement dans la même lignée que la philosophie phénoménologique. Pour lui, ce qui compte c'est le vécu de l'homme, c'est-à-dire les sensations réellement ressenties par lui, les sensations provoquées par son plaisir ou par sa douleur. Il avoue:

Pour moi, l'objet dont je prends conscience n'a pas de véritable réalité tant que ma sensibilité ne le ressent comme tel. Ce n'est pas, d'emblée, l'Être-dont-on-a-pris-conscience, mais l'Être ressenti qui importe. Aussi la conscience doit-elle être conscience de la sensibilité, en non point conscience immédiate de l'Être. (*Journal II* : 390-91)

C'est justement la raison de sa farouche critique de la conscience abstraite proposée par Camus, cette « conscience définitive et cosmique » qui ne touche aucunement l'homme qui veut la saisir.²⁴³ Dans ce sens, le sujet gombrowiczien est entièrement *l'ego percipio* de Merlau-Ponty qui se force premièrement de ressentir le monde, puis de le comprendre et de le décrire. Sa description étrange, on le verra, est entièrement dépendante de ses angoisses, de sa méchanceté, de sa honte, de sa perversité bref, de son diabolisme ressenti au fond de son être.

Cependant, n'oublions pas, Gombrowicz est un artiste, alors il entretient forcément une relation très personnelle avec tout ce qu'il aborde, donc aussi avec la philosophie. Il jongle avec ses idées, il s'amuse et renverse les thèses qu'elle propose sans offrir de solution qui aurait pu remplacer les anciens systèmes de pensées.²⁴⁴

En analysant le concept de « l'église terrestre » dans le premier chapitre, j'ai déjà souligné l'importance du regard dans la position de face à face. C'est grâce au regard et à la parole qu'on peut introduire le jeu, le danger et la douleur. L'humain, rappelle Jojo de *Ferdydurke*, est continuellement enserré dans « l'espace resserré et rigide » « qui nous vient des limitations que nous impose un autre homme ». (276) Alors l'Autre, extérieur au Même et symétrique à lui, assassine en sujet toute possibilité de l'existence authentique car il le « charge » par ses propres idées ou tourments, grâce à l'intermédiaire de la bouche qui parle et les yeux qui le regarde et juge. Par conséquent, l'identité du sujet, c'est-à-dire sa manière de penser, de parler, d'agir lui est assignée, rien ne lui appartient personnellement. De plus, le sujet ne s'expose pas volontairement aux yeux de l'Autre mais il est dans une position passive, il est exposé pour être vu et transpercé par l'Autre, comme un objet. Sa position face à autrui a été résumée par l'expression lévinassienne « me voici ».

²⁴³ L'existentialisme ne séduit pas Gombrowicz justement par son côté théorique et objectif, comme si on pouvait faire abstraction de la sensibilité. Voir son *Journal I* : 103, 397.

²⁴⁴ Voir, à propos de la philosophie de Gombrowicz, les textes qui composent le livre *Gombrowicz Filozof*, rédigé et assemblé par F.M. Cataluccio et J. Illg, Kraków, Znak, 1991. Voir aussi l'ouvrage de L. Nowak *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi* (Warszawa, Prószyński i S-ka, 2000); J. Margański *Gombrowicz wieczny debiutant* (Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001); l'article de K. Okopień « Dwie fenomenologie : Husserl i Gombrowicz » in *Wypowiedź literacka, a wypowiedź filozoficzna*, (Wrocław, 1982); M. P. Markowski (2004).

On a souligné également le sentiment d'inquiétude et de honte face aux yeux pénétrants de l'Autre, comme c'était aussi le cas chez Sartre. Le sujet exposé chez Gombrowicz a visiblement peur de dévoiler son intérieur, de se montrer sans masque car le transpercement n'est jamais positif ou innocent, mais, au contraire, négatif et diabolique. Le regard gombrowiczien n'est donc pas un simple moyen de confrontation avec l'Autre, mais c'est un instrument par lequel on soumet autrui pour provoquer sa souffrance. Dans ce sens, la perception du corps de l'Autre s'oppose totalement à la proposition de Lévinas pour qui, par le corps justement (par le visage qui nous regarde et parle) on approche l'infini. L'Autre lévinassien, en s'adressant directement à un moi, le rend responsable de sa vulnérabilité. Dans cette proximité, non seulement le meurtre s'avère impossible, mais le moi devient dépossédé de soi-même, de son égoïsme.

Chez Gombrowicz, à l'inverse, la proximité du visage qui me regarde incite l'angoisse, la haine, la diablerie. Il est même à remarquer, comme Markowski le suggère dans son ouvrage, qu'il ne s'agit guère de visage car le visage gombrowiczien n'existe pas. Dans cette position de face à face, il ne peut s'agir que de masque, puisque l'artifice de l'homme gombrowiczien, dès le début de son origine, lui est naturel, alors ce qu'il porte comme visage est obligatoirement inauthentique et fabriqué.²⁴⁵ Ainsi, pénétré par les yeux de l'Autre, le moi gombrowiczien devient encore plus indifférent, égoïste et cruel à son égard. L'infini lui devient inaccessible et c'est la raison pour laquelle il doit constamment se méfier du « regard étranger » de l'Autre qui fait ce qui lui plaît, tout comme le narrateur du *Journal* se méfie du peintre qui fait son portrait. On y lit que les « yeux attentifs, tendus, presque trop vigilants » transformaient le sujet « en proie » (*Journal I*, 1995 : 554) car ils tentaient de rendre le corps transparent afin de voir le moi intime et sans masque, c'est-à-dire ses pensées intimes, envies refoulées, frustrations.

Le problème devient d'autant plus gênant quand on sait qu'il ne s'agit pas toujours du transpercement visuel direct, mais souvent il y a le recours au voyeurisme. Aussi bien Witold de *Pornographie* que Jojo de *Ferdydurke* qui espionnent leurs proies, qui les épient dans l'obscurité par le trou de la serrure pour percevoir leurs mystères, ne sont qu'un voyeur malgré soi, comme ici :

(...) d'où me venait soudain cette sensibilisation extrême au corps d'autrui ? D'où cette passion de l'épier honteusement, à la sauvette ? (*La Pornographie* : 63)

²⁴⁵ Markowski arrive à la même conclusion que moi, même s'il commence son raisonnement différemment. D'après lui « la gueule ne vient pas de l'extérieur », mais existe dès l'origine du monde, car dès le début, tout ce qui existe est « re-présenté » donc répété, doublé (2004 : 94). Pour moi, le visage n'existe pas, puisque dès le début, l'homme ne peut avoir une relation à soi que grâce à la relation à l'Autre, et l'Autre, on l'a vu, ne peut que déformer, donc attribuer le masque (la gueule).

Comme j'avais, dans la journée, percé une fente dans la porte avec un ciseau, je pouvais maintenant embrasser du regard la partie de la pièce qui m'était jusqu'alors inaccessible. (*Ferydurke* : 249)

Cependant, le voyeur gombrowiczien, qui tâche de transpercer le corps par ses yeux invisibles (car cachés), n'est jamais complètement autonome dans sa démarche.²⁴⁶ Il existe, encore une fois, en tant qu'objet sous l'emprise d'un mécanisme puissant et immaîtrisable. Jojo confesse:

Mais au bout de quelques minutes, ce trou de serrure qui la regardait par mes yeux se mit à la gêner. (216)

Puis, un peu plus tard :

Elle resta une seconde immobile tandis que son regard examinait prudemment, lentement sur les côtés. (255)

Jojo sert ses yeux pour que ceux-ci puissent regarder la jeune fille moderne, le regard de la jeune fille examine la pièce indépendamment de sa volonté de rester immobile. On voit que le sujet est encore une fois réduit à l'objet soumis, un objet exposé et vu. Mais la peur et la honte de regarder et d'être démasqué comme voyeur sont omniprésentes. Jojo confesse en cachette:

J'avais honte de révéler que je voyais. Je ne savais pas si je voyais ce qui était, si je ne me trompais pas, si je ne mettais pas quelque chose de moi dans cet affreux tableau : si j'avais été chaussé, peut-être n'aurai-je pas vu les choses ainsi. Je tremblais à la pensée qu'un regard étranger, celui d'une tierce personne, aurait pu me percevoir avec le reste de la scène et m'incorporer à celle-ci. (386)

La manière de voir et l'objet vu dépendent du sujet qui observe. Jojo suggère même que son champ de vue serait différent si pendant l'observation il avait été chaussé et non pas pieds nus. Il a honte d'être voyeur, il tremble à l'idée d'être découvert et associé à la scène qui se déroule devant ses yeux. Il serait totalement soumis à la gueule que le tiers lui aurait pu assigner.

Mais l'envie d'attraper l'Autre quand il est seul, c'est-à-dire sans règles de la Forme, est énorme. Alors Jojo, « comme un animal en plein *Kulturkampf* » (240), espionne la famille Lejeune quand ses trois membres vont aux toilettes et dans la salle de bain. Il a besoin de voir comment sont les gens quand ils ne se sentent pas exposés aux yeux des autres, quand ils

²⁴⁶ *Ferdydurke* : 213.

pensent être seuls, sans témoins. Il veut attraper sauvagement leur nudité (donc authenticité). De sa cachette, il avoue:

Je me tapis comme dans une jungle, prêt pour l'assaut psychologique, sauvage, inhumainement et trop humainement sauvage C'était maintenant ou jamais: en la surprenant au saut du lit, tiède, mal lavée, mal soignée, je détruirais en moi sa beauté, ses médiocres charmes de lycéenne ! (...) Maintenant, maintenant ou jamais, maintenant qu'elle est la plus faible et la plus débraillée ! – mais elle agissait avec une telle rapidité qu'aucun débraillé ne pouvait s'accrocher à elle. Elle sauta dans la baignoire, ouvrit la douche froide. Ses boucles frissonnaient, son corps nu bien proportionné tremblait, se contractait et peinait sous l'eau jaillissante. Ah, ce n'est pas moi qui la prenais par la gorge, c'était l'inverse ! (242-243)

Une chose pertinente se passe pendant cet espionnage. Jojo s'aperçoit qu'au lieu de découvrir la vérité qui devait se cacher sous le masque d'identité officielle portée publiquement, il voit le masque à nouveau. Ainsi, la maîtresse de la maison, une femme moderne, s'avance vers les toilettes « sachant très bien qu'il ne convient pas d'avoir honte de ses fonctions naturelles » (240). Son mari, petit intellectuel « en vêtement de nuit », ne perd pas non plus sa gueule « si idiotement burlesque, si laidement cynique ». (241) La jeune fille observée dans le fragment cité, se douche sportivement sous un jet d'eau froide sans contrainte et « sans avoir déjeuné. » Jojo, qui épie les membres de la famille Lejeune, n'a rien découvert de nouveau.

De plus, son regard n'intimide pas les sujets espionnés, mais il se sent intimidé par les personnes que lui-même observe. Il se sent vaincu « charogne, charogne, encore raté ». (244) Alors, il change sa tactique et écrit au mur de la salle de bain : « *veni, vidi, vici* » pour que les gens sachent que l'ennemi ne dort pas, qu'il les observe pour mieux comprendre leur identité intime. Il rend clair son espionnage pour déstabiliser le calme, mais ce fait ne change rien finalement. Observée ou non, la jeune fille se comporte normalement sans faire attention aux yeux démasquables de Jojo. Son artificiel (le fait d'appartenir à la classe moderne et consciente) lui est devenu naturel. Ce fait suggère que le voyeurisme n'apporte rien de nouveau. Le transpercement visuel dans la position directe de face à face ou indirecte, réalisée en cachette, apporte le même résultat.

Mais cette constatation propose toute autre ampleur lorsqu'on sait que l'angoisse du sujet peut résulter également de la pénétration visuelle exercée par la nature et par tout autre élément immobile. Le sujet gombrowiczien se sent constamment observé et jugé, non seulement par les humains, mais aussi par les objets et la nature, puisque, comme dit Flor de *l'Opérette*, le mouvement le plus terrible est « celui qui naît de l'immobile ». (66) Dans le *Journal I*, le narrateur raisonne dans le même sens:

J'ai réellement peur de voir apparaître « quelque chose » ... Quelque chose d'anormal, oui, car ma monstruosité s'accroît et mauvais sont mes rapports avec la nature, méchants, relâchés, et ce relâchement me rend accessible « à tout »... Non, ce n'est pas au diable que je pense, mais bien à « n'importe quoi » ... Me fais-je bien comprendre ? Si par exemple cette table cessait d'être table et se changeait en ... Pas forcément en chose diabolique, le diable n'est qu'une des possibilités en dehors de la nature, il y a en effet l'incommensurable. (381)

Certes, la peur de l'incommensurable ou de l'étrange qui se cache en tout homme et tout objet, remplit le sujet gombrowiczien d'angoisse. Selon lui, chaque élément peut soudainement se transformer en quelque chose d'imprévisible, immaîtrisable, voire diabolique puisque le regard est un moyen parfait par lequel on peut faire ce qu'on veut de l'Autre. Mais l'incommensurable, qui effraie l'être réfléchi, ne se trouve pas en tant que tel dans le monde. Il est (ou pas) seulement dans l'esprit du sujet qui perçoit, en d'autres termes, on peut voir ce que le mécanisme subjectif de la perception nous laisse voir, rien d'autre. Ainsi, la « monstruosité » du sujet qui regarde ne laisse que remarquer la peur qui en résulte. Dans cette perspective, on doit s'interroger sur la manière gombrowiczienne de percevoir et décrire la réalité qui l'effraie tant.

Les yeux trompent terriblement

Selon la définition classique de *l'Encyclopédie*, rappelée par le théoricien moderne de la description Philippe Hamon dans son livre *Introduction à l'analyse du descriptif* (1981), la description « est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes ». ²⁴⁷ Cette définition sous-entend que la fonction première de la description serait de produire le texte, elle devrait toujours être motivée. Le rhétoricien français Molinié, qui reprend une longue tradition rhétorique, considère la description comme un véritable lieu discursif en ce qu'elle est « développement obligé de la narration » qui « peut évidemment servir l'argumentation » mais aussi « peut s'entendre hors de toute visée argumentative. » ²⁴⁸

Cependant, elle est aussi un lieu utile à l'argumentation, à la digression. Hamon propose donc une nouvelle définition:

²⁴⁷ Ph. Hamon *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette Université, Paris, 1981: 9.

Voir aussi, à ce propos, une autre étude de Ph. Hamon, *La description littéraire*, Macula, Paris, 1991, ainsi que le livre de Jean-Michel Adam, *La description*, PUF, Paris, 1993.

²⁴⁸ George Molinié et Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Librairie Générale Française, 1996 : 130.

Avant de classer le monde (...), la description (...) est réécriture d'autres systèmes de classement. Réticulation textuelle, réticulation du lexique, la description est d'abord réticulation d'un extra-texte (classifications, discours encyclopédiques, vocabulaires spécialisés, texte divers du savoir officiel sur le monde, catégories idéologiques) déjà réticulé et rationalisé. La description est donc le lieu d'embranchement de deux (ou plusieurs) systèmes de classification, le texte et d'autres textes, ce qui la distinguerait de la taxinomie scientifique, qui est réticulation, par le langage, les modèles ou les symboles, d'une empiricité confuse non linguistique.²⁴⁹

La description obéit à des règles précises de construction. Autrement dit, c'est un acte qui consiste à classer et à nommer les éléments que le narrateur perçoit (le lieu, le temps, les circonstances qui accompagnent l'action, la nature) de sorte que les images produites par son discours forment une composition compréhensible pour celui qui le décrypte. Les dimensions que la description atteint sont très diverses, cela peut être, propose Bal dans son article, l'éthique pour « déterminer le juste et l'injuste, le bien et le mal ».²⁵⁰ En se penchant sur les deux descriptions de Nana, l'auteur rappelle « le régime narratif de lisibilité » (151) de Hamon, qui s'avérera également pertinent chez Gombrowicz.

Guidé par l'intime conviction que l'œil est un organe primordial qui initie les sensations, les actes et les décisions qui se produisent, le narrateur gombrowiczien s'en sert pour décrire mais il perçoit et décrit bizarrement. Dès le début de l'œuvre, on a l'impression que les fonctions habituelles de la description ne remplissent pas leur rôle, que le narrateur préfère le récit d'événements. Cette particularité gombrowiczienne a été remarquée pour la première fois par le critique littéraire Bolecki qui, dans son analyse de la prose polonaise dans l'entre-deux-guerres, remarque les points pertinents de la stratégie descriptive dans *Ferdydurke*.²⁵¹ Mon analyse de cette problématique s'élargira aux autres romans gombrowicziens, mais je souscrirai volontiers à ses propos. Examinons, à présent, les points cruciaux.

Premièrement, il est à remarquer que, dans tous les romans, les verbes du type « voir, apercevoir, examiner, observer, témoigner, épier » apparaissent très fréquemment.²⁵² Cela pourrait signaler l'extraordinaire activité de l'œil gombrowiczien qui observe sans cesse la

²⁴⁹ Cette définition de Philippe Hamon est citée par Michel Pougeoise dans *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, Paris, 2004 : 96. L'original se trouve dans l'ouvrage de Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette Université, Paris, 1981.

²⁵⁰ Voir l'article de Mieke Bal « L'éthique de la description » in *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Textes réunis et présentés par v. Jouve et A. Pagès, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 : 147-157(147).

²⁵¹ Włodzimierz Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, 1982. Cette analyse a été reprise et enrichie dans l'article de Bolecki « Gombrowicz avait-il des yeux ? » publié in Witold Gombrowicz, *la Revue des Sciences Humaines*, 3 : 85-99. Je me réfère plutôt à ce texte plus récent et en français.

²⁵² Cette richesse sémantique liée à la vue, peut être encore mieux rendue en polonais par de nombreux préfixes possibles dans la langue. Par exemple, du verbe imperfectif « patrzeć » (voir) on peut former: wy-patrzeć, pod-patrzeć, w-patrzeć, przy-patrzeć, za-patrzeć sie, prze-patrzeć etc.; De plus, ce verbe a aussi son homologue perfectif « widzieć » (aussi voir). Toutes ces possibilités sont largement exploitées par Gombrowicz.

réalité qui l'entoure pour la décrire. Cependant, cela n'est vrai qu'à moitié, car cette activité est liée uniquement à la pénétration de l'Autre dans la position de face à face. L'œil qui observe la nature (le plan de la description) est bizarrement paresseux et peu productif.²⁵³ Ainsi, les descriptions gombrowicziennes ne forment aucune unité de composition, ne cataloguent rien, n'argumentent guère. Elles ne sont pas motivées, mais apparaissent gratuitement dans des moments, parfois, les plus inattendus. Le regard du narrateur s'arrête souvent sur les détails sans que le lecteur comprenne les raisons de son choix, comme ici, pour donner un exemple, dans *la Pornographie*:

- En tout cas, si je l'épouse, je ne vais pas couchailler à droite et à gauche.

Le sable. La route. Qui monte.

La vulgarité de ses dernières paroles- pourquoi ? (94)

L'évocation de la route apparaît totalement inattendue dans cet échange. C'est une information gratuite qui déstabilise l'unité de la réflexion concernant tout autre problème.

Puis, cette réalité extérieure, si enfin elle apparaît, elle est réduite aux signes stéréotypés, toujours les mêmes comme « le soleil brille », « le vent siffle », « les oiseaux chantent ». De plus, comme Bolecki le souligne pertinemment, « le paysage stéréotypé » évoqué est un « paysage infantilisé », obtenu grâce aux diminutifs dont le texte gombrowiczien grouille littéralement.²⁵⁴

Deuxièmement, l'instance narratrice réduit volontairement les images exposées à voir en utilisant une certaine stratégie de description. Elle énumère les substantifs, juxtapose les éléments, répète les structures et les mots tout en omettant les épithètes, les adverbes, les propositions relatives et complétives, c'est-à-dire tout ce qui permet de qualifier et déterminer, autrement dit, de laisser voir. Par cette tactique, les faits apparaissent secs, comme séparés de tout et par là - irréels, voire extraordinaires. Cela paraît évident dans le fragment cité plus haut. Regardons aussi le début du *Cosmos*:

Sueur. Fuchs. Moi derrière lui, les chaussettes, les talons, le sable, nous marchons, nous marchons lourdement, terre, ornières, sale chemin, reflets de cailloux brillants, lumière éclatante, bourdonnements, tremblements d'air chaud, le tout noir du soleil, et des maisonnettes, des clôtures, des champs, des bois, cette route, cette marche, pourquoi et comment, ce serait long à dire ... (13)

Cette énumération réduit fortement les images à voir puisqu'elle n'apporte aucune information significative concernant ni l'endroit où se trouvent les personnages du roman, ni les personnes mêmes. Les éléments juxtaposés ne forment aucune unité dans la vision, mais

²⁵³ Cette spécificité est également remarquée par Bolecki dans son article (1995 : 93).

²⁵⁴ Bolecki remarque, à juste titre, que les diminutifs en polonais sont principalement utilisés par les enfants.

suggèrent plutôt le sentiment de lourdeur et de fatigue que la marche sur le sable provoque. De plus, l'évocation dans une phrase, d'une part, de la « lumière éclatante » et de l'autre « le tout noir du soleil » déstabilise l'image à voir. On ne sait pas si l'action se passe en plein jour ou plutôt le soir.

A ce sujet, j'aimerais faire appel à l'analyse de Markowski pour qui l'énumération des choses dépourvues de relations, l'accumulation de substantifs, de participes ou de verbes sans liens syntaxiques entre eux est « une preuve de la décomposition du monde affecté par le démonisme » (2004 : 89). Je souscris encore une fois à cette proposition, soulignant cependant que d'après mes recherches, ce n'est pas le monde en soit qui est démoniaque, mais le sujet qui, tout en essayant de l'esquisser et de l'englober, ne fait que de le décomposer.

Ce doute dans la vision poursuit le lecteur partout car on est en face d'une perception sélective qui ne perçoit que des détails qui l'intéressent, soulignant soit la banalité des faits décrits, soit leur extrême importance dans la conscience (ou l'inconscient) du sujet qui les voit et traduit en mots. La réalité extérieure apparaît tantôt objective et froide, comme ici : « Dimanche, la campagne, la chaleur, une paresse ensommeillée, l'église » (*Pornographie* : 39). Tantôt elle semble bizarre lorsque les éléments les plus réels apparaissent comme fantastiques, grâce au fait que la perception est sélective et déformante. Ainsi le narrateur du *Cosmos* parle du « noir des arbres » qui brillent au soleil (14), Witold est frappé par « ce mélange de jambe et de métal » (18) produit par Léna couchée sur le lit, par « le tournant et la disparition d'un sentier » (26) que le sujet observe etc. Les bizarreries sont partout, un détail en appelle un autre (comme un signifiant lacanien un autre signifiant), créant ainsi des images inquiétantes qui se poursuivent. Derrière chaque mot énoncé s'en cachent des milliers d'autres et le mécanisme de la perception les fait ressurgir malgré la volonté du sujet.

Pourtant Witold essaie de saisir comment ce mécanisme fonctionne. Voici tout un tableau détaillé de ce qu'il observe :

(...) mon regard s'égara (ce n'était pas la première fois, du reste) vers le fond de la pièce ; je buvais du thé, je fumais une cigarette, mon regard abandonna le bouchon et s'accrocha à un clou du mur, près de l'étagère, et de ce clou je poussai jusqu'à l'armoire, je comptai les moulures, puis fatigué et somnolent, je m'enfonçai en des endroits moins accessibles, au-dessus de l'armoire, où le papier peint s'effiloçait, et j'atteignis le plafond, désert blanc; mais cette ennuyeuse blancheur se transformait un peu plus loin, à proximité de la fenêtre, en une zone plus sombre, rugueuse, gagnée par l'humidité, révélant en une géographie compliquée des continents, des golfes, des îles, des péninsules et d'étranges cercles concentriques qui faisaient penser à des cratères lunaires, et d'autres lignes obliques, fuyantes: cela apparaissait par endroits, maladivement, comme une dardre, tantôt brutal et effréné, tantôt orné au hasard de volutes et arabesques, cela respirait une menace infinie, cela se perdait en un lointain vertigineux. Et une série de points dont j'ignorais l'origine: les mouches ?

Probablement pas. Toute la genèse restait mystérieuse. Fixé, absorbé par ces choses et par mes propres complications, je regardais, je regardais sans effort spécial et cependant avec persévérance, et à la fin ce fut comme si je franchissais un seuil Je me trouvais déjà « de l'autre côté ». (*la Pornographie* : 38)

Le regard qui s'égaré, abandonne, s'accroche et transforme des choses vit, encore une fois, sa propre vie. En se promenant d'un objet à l'autre, il forme une réalité mystérieuse et menaçante qui mène le sujet « de l'autre côté » d'un seuil. Il s'agit probablement de la frontière entre le visible et l'invisible, le réel et l'irréel. Cependant, le narrateur semble comprendre qu'un rôle dominant dans sa manière de percevoir joue ses « propres complications », en d'autres mots, les choses semblent dépendre de son inconscient.

Cette caractéristique est parfaitement saisie par Włodzimierz Bolecki qui remarque:

Le fait que le narrateur regarde quelque chose n'a aucune importance puisque sa narration ne nous donne aucune information sur la vision de l'univers. Les éléments décrits se comportent comme les signes attendus d'un décor théâtral, comme une scénographie systématique qui ne convoque pas le sens de vue du lecteur, mais son savoir. (...) On peut alors croire que, dans la conception gombrowiczienne de la prose, d'une part, la description représente une forme inutile de la narration, de l'autre, « l'œil » ne remplit pas son rôle d'organe de connaissance et de relation avec le monde.²⁵⁵

Certes, le lecteur gombrowicien a constamment l'impression que ce ne sont pas les yeux du narrateur qui regardent, les yeux normalement guidés par les émotions et les sens du sujet qui perçoit, mais un mécanisme bizarre auquel le narrateur doit se soumettre. Ainsi, l'instance narratrice peut s'étonner par les éléments les plus banals et les plus connus, comme ici, par la plaine, énième fois regardée:

(...) 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, dirais-je, inconcevable même! (20)

Rien n'est stable ou constant. Même cette plaine familière que le narrateur a vue « tant de fois » dans sa vie. Sa familiarité devient « incompréhensible » et « inconcevable », comme si c'était justement son contraire, c'est-à-dire une chose étrange et jamais vue.

²⁵⁵ Ma traduction de la citation. Voir le livre polonais de Włodzimierz Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, 1982 : 131.

On observe même une dépendance curieuse dans la manière gombrowiczienne de décrire. Plus la chose est ordinaire et habituelle, plus elle provoque d'étonnement chez celui qui la saisit. L'expression « je n'en crois pas mes yeux », comme le remarque Bolecki, consiste, chez Gombrowicz, à souligner les choses les plus banales, ordinaires, habituelles et non pas fantastiques ou déplacées de leur contexte habituel. Il voit des choses qui n'étonnent personne. Lui seul s'étonne, comme Jojo devant un bâtiment de l'école:

Et voilà nous – non, je n'en crois pas mes yeux ! – voilà un bâtiment bas, l'école. (35)

C'est une perception intérieure, dépendante totalement du mécanisme inconscient en non pas des règles logiques du raisonnement humain qui ne devrait aucunement être étonné par la vue du bâtiment de l'école.

Ce constat ne saurait toutefois délimiter la portée de la perception. Les peintures des portraits physiques et psychologiques sont aussi étonnantes, car la physionomie des personnes apparaît déformée et fragmentaire. Ainsi, on ne voit pas un homme (ou femme) mais les fragments disproportionnés de son corps.²⁵⁶ Voici un portrait:

(...) il semblait avoir déjà éclaté de partout à cause de cette enflure, qui avait fini par lui faire des membres disproportionnés, par épanouir sa chair de tous les côtés à la fois, de sorte que son corps odieusement florissant ressemblait à un volcan de viande jaillissante... Et dans ses bottes de cavalier il étalait des pattes apocalyptiques, tandis que ses yeux semblaient nous contempler du fond de cette graisse comme à travers une petite lucarne. (*Pornographie* : 24)

On ne voit aucunement la réalité du personnage décrit, mais seulement l'impression que ce personnage incite chez le lecteur. Ce qu'on perçoit, ce sont les petits yeux, les pieds énormes et la boule de graisse en train d'exploser. Face à cette image exagérée qui dégoûte fortement la sensibilité esthétique du lecteur, on ne peut que sourire. En vérité, ce n'est qu'une parodie.

Dans la description du prêtre, on ne trouve qu'une accumulation des substantifs liés au sens symbolique de sa personne. Les déterminants s'y répètent à l'infini. Witold décrit:

C'était le prêtre. (...) avec ses gros doigts paysans qui remuaient. Avec sa soutane. Le ciel et l'enfer. Le péché. La Sainte Eglise Catholique notre mère. Le froid du confessionnal. Le péché. *In soecula soeculorum*. L'Eglise. Le froid du confessionnal. L'Eglise et le Pape. Le péché. La damnation. La soutane. Le ciel et l'enfer. *Ite missa est*. Le péché. La vertu. Le froid du confessionnal. *Sequentia sancti* ... L'Eglise. L'enfer. La soutane. Le péché Le froid du confessionnal. (*Cosmos* : 215)

²⁵⁶ Sur la décomposition du corps chez Gombrowicz liée au grotesque, voir l'article de Jerzy Jarzębski « Gombrowicz and the Grotesque » in *Russian Literature* LXII-IV, nov 2007: 441-453.

Le rôle symbolique du prêtre est énorme. Il est « la soutane » qu'il porte, les paroles en latin qu'il prononce pendant la messe, « le péché et la vertu », étant le juge de ces catégories pendant la confession. Alors il n'existe pas comme individu, mais uniquement comme un exécutant de sa fonction sociale et du pouvoir que cette fonction apporte, même si sa vraie puissance sera fortement remise en cause par l'introduction du doigt dans la bouche du prêtre que Witold réalisera plus tard dans le roman. Curieusement, le prêtre ne résistera pas à ce blasphème, comme s'il était impuissant par rapport à cet acte, ce qui signifie que les symboles à respecter ne sont que des produits fabriqués par l'imaginaire collectif dans l'église interhumaine. On peut les insulter et rendre absurdes, on peut les violer, comme Witold le fait face au prêtre catholique justement décrit, Frédéric dans la scène à l'église ou Henri dans son monologue blasphématoire.²⁵⁷

Par le biais de différentes analyses, je peux conclure que la description chez Gombrowicz ne remplit plus sa fonction traditionnelle. La nature, le monde réel se manifestent de façon ponctuelle et très stéréotypée comme si c'était, au contraire, le monde irréel ou magique. C'est d'ailleurs l'impression que le narrateur produit constamment. La fonction poétique de la description, la contemplation de la nature sont également inexistantes ou, si elles existent, ce n'est que pour parodier la réalité. Face au monde humain, la nature est vide, indifférente et moqueuse dans tout son caractère artificiel. Chez Gombrowicz, il n'y a aucune communication émotionnelle possible entre ces deux mondes. Les éléments énumérés, juxtaposés dans la description forment plutôt, comme l'a pertinemment remarqué Bolecki, une sorte de fond du « décor de théâtre, un monde en carton pâte » (1995 : 89) qui existe, mais qui aurait pu aussi bien disparaître, laissant passer l'essentiel sur la scène vide.

Tout cela, en définitive, nous conduit à dire que notre savoir sur le monde est loin d'être complet car il est impossible d'exprimer quoi que ce soit sur la réalité de l'univers. Les paroles lâchent le sujet parlant, faisant de lui un objet parlé. Sa manière de percevoir et de comprendre le lâche aussi, faisant de lui un objet exposé, c'est-à-dire à regarder. Il n'a aucune possibilité de se cacher devant les yeux pénétrants et subjectifs. Même les objets ont la capacité de transpercer le corps du sujet pour le rendre transparent et par là, vulnérable. L'expérience empirique de la perception se rend totalement devant une autre forme de puissance. La question est à présent d'éclairer la nature et le pouvoir de cette force que les freudiens appelle l'inconscient.²⁵⁸

²⁵⁷ Il avoue: « Cela m'avait fait du bien d'introduire mon doigt dans la bouche de ce prêtre, c'est tout de même autre chose (pensai-je) de faire cela à un cadavre qu'à un vivant, et c'était comme si j'avais introduit mes chimères dans le monde réel. Je me sentis plus alerte. » (216) D'ailleurs, cette volonté de rendre artificiel et ridicule le sacré religieux existe fortement dans toute œuvre gombrowiczienne.

²⁵⁸ L'inconscient de Freud que j'évoque, je le comprends comme une volonté obscure et primordiale qui fonctionne d'une façon aussi élaborée que le fait le conscient. (voir ici *Le dictionnaire de la psychanalyse* : 197-199, voir aussi Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Editions du Seuil, 1973 : 32-33). J'ai déjà souligné ce choix.

L'inconscient, le maître absolu

D'un point de vue purement conceptuel, on l'a déjà vu, l'existence humaine chez Gombrowicz est indépendante et autonome, comme dans la conception phénoménologique. Le sujet gombrowiczien peut s'approprier, sans le moindre problème, les paroles de Merleau-Ponty qui disent: « (...) je suis la source absolue », « tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ». ²⁵⁹ Il n'y a donc qu'un seul point de repère pour le sujet et ce point c'est lui-même.

Cependant, on l'a constaté aussi, l'être est soumis au regard pénétrant d'autrui, son existence est étroitement liée à l'existence de l'Autre dans l'église terrestre. ²⁶⁰ Il est donc clair que, du point de vue philosophique, le sujet gombrowiczien n'est pas un cogito, au sens cartésien de la découverte de la conscience par elle-même, bien qu'il soit parfaitement conscient de son intérieur et qu'il se batte pour trouver son moi. Bien plus, dans sa recherche douloureuse et quotidienne d'attribuer le sens à tout ce qu'il voit, ressent et analyse, notre sujet est continûment angoissé et soumis à une puissance étrange qu'il ne comprend guère. Dans cette perspective, on l'analysera à travers les propositions freudiennes qui démythifient l'illusion fondamentale du vécu humain.

Lorsqu'on cherche à comprendre la structure profonde de ce moi qui se cherche, il paraît que le psychisme du sujet gombrowiczien se compose de trois niveaux, comparables à ceux de Freud et de la psychanalyse. ²⁶¹ Je ne prétends pas pouvoir établir un parallèle exacte car, d'une part, l'œuvre gombrowiczienne résiste à toute gueule imposée en continuant sa provocation; d'autre part, la théorie freudienne qui révolutionne par ailleurs la subjectivité reste parsemée de contradictions organisées. ²⁶² Je me propose plutôt de suivre quelques points cruciaux afin de mieux saisir les ressemblances et les éventuelles divergences de ce rapprochement.

J'ai eu déjà l'occasion, d'exposer la Forme gombrowiczienne et le concept de « l'église terrestre ». Les conclusions tirées de ces deux concepts suggèrent fortement le « surmoi » freudien dont le rôle, rappelons-nous la définition psychanalytique, « est assimilable à celui d'un juge ou d'un censeur à l'égard du moi ». ²⁶³ Cette censure ou une

²⁵⁹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945 : II-III.

²⁶⁰ Ainsi, le concept gombrowiczien de l'église terrestre ressemble au *Mitsein* (*l'être-avec*) de Heidegger, traité dans *Etre et temps* (Paris, Gallimard, 1986 : 119) où le philosophe propose de voir l'être-avec-autrui comme une caractéristique essentielle qui détermine l'être. La « coexistence (*Mitdasein*) » est nécessaire. Ce concept, on l'a vu, s'accorde également avec la proposition de Sartre, exposée dans *L'être et le néant* (Paris, Editions Gallimard, 1943 : 260) : « Autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même ». En ce qui concerne l'apport de Merleau-Ponty sur cette question, voir sa *Phénoménologie de la perception*, de Hegel enfin - voir le rapport du maître et l'esclave dans sa *Phénoménologie de L'esprit*.

²⁶¹ Dans la comparaison, je prends en considération la seconde théorie de l'appareil psychique dans laquelle Freud distingue : le surmoi, le moi et le ça. Cependant, le remaniement de la théorie au cours des années et l'évolution des notions freudiennes provoquent des confusions encore aujourd'hui.

²⁶² Voir J.Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, 1978 : 61.

²⁶³ J. Laplanche et J-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Puf, Presses Universitaires de France, 1967 : 471-473(471). Cette notion (introduite en 1923 dans *Le moi et le ça*) fait partie de la deuxième topique

auto-reproche peut opérer de façon inconsciente. Sa fonction est de dominer, de critiquer et d'interdire. C'est une sorte de code moral introduit de l'extérieur vers l'intérieur par l'autorité parentale, par les règles sociales et morales. Pour rendre la théorie plus imagée, on peut dire que le surmoi prend le moi pour objet afin de le soumettre aux lois à respecter.

Jacques Lacan, qui continue et réinterprète la pensée freudienne, introduit, on l'a vu, le concept capital du « nom du père », employé pour la première fois en 1956, dans le cadre du cas de *L'homme aux loups*. Le père réel est ainsi pointé comme nécessaire à la formation du complexe d'Œdipe. D'après Lacan, dans la structure psychologique du sujet, il y a dès le départ une relation à trois: entre la mère, l'enfant et le phallus (à comprendre comme signifiant du désir de la mère que le père réel peut personnifier ou non). Le père réel en tant que chef de famille ordonne et interdit et un de ces principes est - l'interdiction oedipienne. Mais les lois auxquelles l'enfant doit se soumettre, édictées par le père par la voie du langage, ne sont pas seulement le fait du père réel, mais surtout du père symbolique. « La fonction symbolique - dit Lacan dans ses *Écrits* - identifie sa personne [du père] à la figure de la loi ».²⁶⁴ Cette exigence de soumission à l'autorité paternelle est nécessaire à l'équilibre psychique du sujet qui doit former son surmoi.

Partant de ces prémisses, il est à remarquer que l'autorité paternelle dont il est question chez Lacan se manifeste clairement dans *le Mariage* quand le père d'Henri impose à son fils le respect et surtout quand il interdit à Henri d'embrasser sa femme, c'est-à-dire la mère d'Henri, suggérant clairement la possibilité de l'inceste. La soumission plus large, concernant les lois imposées par la Forme, est à la base du concept crucial de « l'église terrestre ».

La similitude est aussi liée à l'endroit d'où vient la censure. Chez Freud, cela vient de l'extérieur et se dirige vers l'intérieur, car c'est une « intériorisation des exigences et des interdits parentaux » (1967 : 471) dont la formation est corrélative au déclin du complexe d'Œdipe.²⁶⁵ Chez Gombrowicz aussi, la censure qui juge et détermine l'humain vient de l'extérieur par l'épreuve de l'Autre qui introduit sa domination à l'intérieur par sa présence corporelle d'un côté, et de l'autre, par la pénétration aussi bien de son regard que de ses paroles.

Il y a pourtant une divergence importante entre ces deux visions. Dans la proposition freudienne, le surmoi fonctionne comme une sorte d'unité, comme quelque chose de constant car son contenu est plus au moins figé à l'âge enfantin, tandis que la Forme dans « l'église terrestre » impose des règles à chaque fois différentes car dépendantes du jugements des autres. Et parce que chaque interaction entre les hommes se veut unique, le contenu d'après

freudienne.

²⁶⁴ J. Lacan *Écrits* : 278. Voir aussi, à ce sujet, le commentaire de Michel Dethy dans Introduction à la psychanalyse de Lacan (Lyon, Chronique Sociale, 1991 : 63-66).

²⁶⁵ Il faut toutefois souligner que certains psychanalystes, par exemple Melanie Klein, s'opposent à la théorie freudienne, soutenant la thèse selon laquelle la formation du « surmoi » commence dès les stades préoedipiens.

lequel on se juge et s'interdit les choses est nécessairement inconstant, imprévu et par là, fortement dangereux.²⁶⁶

On peut instaurer un deuxième parallèle entre le « ça » freudien et « l'obsessionnel » gombrowiczien, c'est-à-dire cette partie étrange, instinctive et totalement obscure de la personnalité que chacun ressent en soi.²⁶⁷ D'après Gombrowicz, rappelons-nous, des pulsions inconscientes et honteuses peuvent se libérer dans l'obscurité et la solitude, provoquant la honte, menant le sujet vers le danger et la perversité. Tout au long de son œuvre, il dénonce ce côté inaccessible, incommensurable et résolument diabolique (incarné, entre autre, par le personnage de Frédéric) qui échappe à la conscience et dont il faut avoir peur. Il est clair qu'il s'agit d'une énergie immaîtrisable et pulsionnelle que Freud conceptualise dans sa deuxième théorie de l'appareil psychique sous le nom de « ça ».

Le dictionnaire de la psychanalyse de Laplanche et Pontalis définit l'instance de « ça » comme « le pôle pulsionnel de la personnalité; ses contenus, expression psychique des pulsions sont inconscients, pour une part héréditaires et innés, pour l'autre refoulés et acquis ».²⁶⁸ La libido, c'est-à-dire l'énergie sexuelle recouvre une bonne partie du champ pulsionnel, mais non pas sa totalité. Il y a aussi la libido désexualisée ou sublimée, c'est-à-dire un désir qui ne vise pas de façon manifeste un but sexuel, mais se réalise dans l'activité artistique et l'investigation intellectuelle. C'est cette énergie qui pousse le sujet gombrowiczien à s'exprimer, même si finalement cet acte s'avèrera impossible, car les mots, on l'a vu, ne sont que des enveloppes vides dépourvus de signification, car le mécanisme du langage et de la perception dépendent finalement de l'inconscient.

Dans le cadre de la dernière théorie des pulsions, Freud oppose les pulsions de vie, désignées aussi par le terme d'Eros, aux pulsions de mort, désignées par Thanatos.²⁶⁹ Les premières recouvrent les pulsions sexuelles et les pulsions d'autoconservation, les secondes tendent à la destruction des unités vitales afin de ramener l'être vivant à l'état anorganique. Les pulsions de mort seraient d'abord tournées vers l'intérieur pour autodétruire, puis vers l'extérieur dans la pulsion d'agression ou de la destruction. Gombrowicz renversera cet ordre freudien faisant de Thanatos une valeur positive.²⁷⁰ Par ailleurs, l'instance du ça recouvre à peu près les mêmes contenus que l'inconscient dans la première topique freudienne, mais pas l'ensemble du psychisme inconscient car ce dernier est présent également dans les opérations défensives du moi et dans la censure du surmoi.

En évoquant la question de l'inconscient, il me paraît pertinent de souligner la remarque de l'écrivain polonais Bruno Schulz dans laquelle l'auteur saisit parfaitement

²⁶⁶ Ce contenu est imprévisible à condition, bien sûr, d'être négatif.

²⁶⁷ Pour Gombrowicz, l'obsessionnel est la manifestation la plus profonde de la subjectivité et toute la réalité est de « nature obsessionnelle » (*Cosmos* : 11). L'importance du discours du rêve, dans lequel l'inconscient nous fait signe, est aussi fondamentale dans sa pensée. Gombrowicz avoue : « Tout ce qui tient au rêve me fascine et m'excite » (*Journal I* : 525), un rêve est une « décharge des inquiétudes de la journée » (*Journal II* : 47).

²⁶⁸ Laplanche et Pontalis (1967 : 56).

²⁶⁹ Thanatos renvoie à l'aspect mythologique de la pulsion de mort.

²⁷⁰ On verra ce renversement dans le dernier chapitre de cette étude.

l'analogie entre les thèmes élaborés dans le premier roman gombrowiczien et les découvertes freudiennes concernant l'inconscient en psychanalyse. Dans sa critique de *Ferdydurke* en 1938, Schulz affirme lucidement:

L'analogie avec le freudisme apparaît d'elle-même. Mais Freud, après avoir découvert le subconscient, en fit une curiosité psychologique, une île, dont il nous présenta les manifestations incomprises et la logique paradoxale, autonome, comme nettement coupées, séparées par les grilles de la pathologie du courant profond et normal de choses. Or, Gombrowicz a pris justement dans son champ de mire les processus soi-disant normaux et éprouvés, et il a démontré que leur légitimité et leur régularité ne sont qu'illusion d'optique de notre conscience, qui, étant elle-même le produit d'un certain dressage, n'accepte que les contenus qui lui sont adéquats et n'enregistre pas l'élément d'immaturité qui submerge la petite lagune des contenus officiels.²⁷¹

Schulz remarque dans son propos qu'aussi bien la psychanalyse de Freud que l'œuvre gombrowicziennne témoignent que l'ego n'est pas le maître de sa psyché, que le lieu du sens se trouve déplacé de la conscience vers l'inconscient. Certes, ce moi dont ils parlent n'est pas le « ce qui » du Cogito, mais le « ce que » du désir.

Quant à la remarque de Schulz concernant la vision de Freud soi-disant trop scientifique, on doit constater qu'aujourd'hui ces paroles ne sont plus pertinentes, car les neurosciences, qui expérimentent sur l'inconscient (qui relève de l'évidence dans la perception, l'attention, la mémoire, le rêve) reprochent justement à la psychanalyse de ne pas faire ses preuves sur le plan scientifique et de ne pas prêter l'inconscient à l'expérimentation.²⁷² Néanmoins, la différence entre la vision freudienne de l'inconscient jugée trop compliquée, trop abstraite et cette vision appliquée à la vie réelle que propose Gombrowicz dans son œuvre reste, semble-t-il, valable. Telle est du moins l'objectif de l'auteur qui prétend appliquer les concepts abstraits, donc scientifiques et philosophiques, à la réalité, c'est-à-dire dans la vie de ces personnages de fiction.

Pour bien cerner la complexité du psychisme du sujet gombrowiczien, je me propose maintenant de me pencher sur la troisième instance proposée par Freud, l'instance centrale qui se pose « en médiateur, chargé des intérêts de la totalité de la personne » (1967 : 241), c'est-à-dire le moi. Tout d'abord, le moi est soumis à une triple servitude: d'un côté, il est dépendant des revendications du ça, de l'autre, des impératifs du surmoi et troisièmement du monde extérieur. De plus, le moi « n'est pas séparé du ça de façon tranchée, dans sa partie inférieure,

²⁷¹ B. Schulz, *Correspondance et essais critiques*, Denoël, Paris, 1991: 347. Le subconscient veut dire ici l'inconscient, puisque dans ses premiers écrits, Freud a employé ce terme comme synonyme de l'inconscient. Assez rapidement, il rejette ce mot en raison des équivoques qu'il peut favoriser.

²⁷² Voir l'entretien avec neurophysiologiste Pierre Buser «L'inconscient résiste à l'expérimentation », dans la *Recherche* N.391, nov. 2005 : 61-64. On y apprend que les mécanismes fondamentaux aussi bien de l'inconscient psychanalytique, qui ne se prête pas à l'expérimentation scientifique, que de l'inconscient cognitif, qui s'y prête, continuent de nous échapper.

il se mélange à lui », puis le moi représente un domaine plus large que le système préconscient-conscient de la première théorie freudienne. On peut clairement remarquer les mêmes principes chez Gombrowicz, même si les formulations se diffèrent.

Remarquons d'abord qu'aussi bien pour notre écrivain que pour le fondateur de la psychanalyse, la conscience est une donnée essentielle qui reçoit les qualités sensibles pour s'interroger sur le moi et le monde. Cependant, elle n'est ni tout puissante, ni « définitive et cosmique », fixée une fois pour toutes comme, d'après Gombrowicz, le propose l'existentialisme.²⁷³ D'après la théorie métapsychologique de Freud, elle « est située à la périphérie de l'appareil psychique, recevant à la fois les informations du monde extérieur, et celles provenant de l'intérieur. » (967 : 94) Cependant, Freud ne parvient pas à en donner un modèle cohérent, considérant qu'avec le système conscient on entre dans le paradoxe. D'après ses paroles, il s'agit d'« un fait sans équivalent qui ne peut ni s'expliquer, ni décrire [...]. Cependant, lorsqu'on parle de conscience, chacun sait immédiatement, par expérience, de quoi il s'agit ». ²⁷⁴

Certes, le mécanisme de son fonctionnement est loin d'être résolu, comme le témoignent de récents travaux en neurosciences où les spécialistes ne peuvent qu'avancer des thèses. Depuis les années 1970, l'étude neuroscientifique de la conscience est devenue une discipline majeure, mobilisant des milliers de chercheurs dans le monde entier, qui se penchent sur les mécanismes perceptuels de base, le fonctionnement de la mémoire, de l'imaginaire, de la conscience autoréflexive.²⁷⁵ Il est fort probable, avance la science d'aujourd'hui, que le mécanisme de la conscience usuelle est de nature cinématographique ce qui veut dire qu'on envisage son fonctionnement comme une série de plans fixes qui s'enchaîneraient entre eux pour un résultat final perçu par chacun de nous comme continu (comme un film). Mais ce n'est qu'une hypothèse. Parallèlement à la science, les philosophies débattent interminablement la même question, proposant des visions très diverses de ce concept.

Toujours est-il qu'aussi bien pour Freud que pour Gombrowicz la question de la conscience se pose de manière comparable. Remarquons encore une fois que tous les deux donnent une priorité dans ce phénomène à la perception. L'écrivain polonais signale clairement cette priorité quand il décrit le mécanisme profondément obsessionnel de la conscience, le mécanisme perçu grâce aux organes sensoriels - les yeux et le cerveau :

(...) parmi l'infinité de phénomènes qui se produisent autour de moi, j'en pique un.
J'aperçois par exemple un cendrier sur ma table (les autres objets présents sombrent

²⁷³ Dans son *Journal*, Gombrowicz oppose sa vision de la conscience à la vision de Camus, on l'a vue, trop théorique : « C'est en vain que Camus veut rendre ma conscience plus profonde. Mon problème n'est pas de la perfectionner, mais plutôt de savoir avant tout jusqu'à quel point ma conscience est à moi » (*Journal I* : 103).

²⁷⁴ C'est un fragment de Freud cité par Laplanche et Pontalis dans *Le vocabulaire de la psychanalyse* 1967 : 95.

²⁷⁵ Voir l'article d'Olivier Sacks « Les instantanés de la conscience » dans la *Recherche* N. 374, avril 2004 : 30-38.

dans le néant). Si je parviens à expliquer pourquoi c'est justement sur le cendrier que mon regard s'est posé (« je voulais tomber la cendre de ma cigarette »), tout est en règle. Si j'ai regardé le cendrier par hasard, sans aucune intention, et que ce premier regard reste sans suite, tout est parfait également. Mais si, ayant une fois posé les yeux sur ce phénomène insignifiant, tu t'arrêtes une seconde fois... malheur ! Pourquoi y revenir s'il est insignifiant ? (...) voilà comment un phénomène se transforme en obsession. La réalité est-elle obsessionnelle par essence ? S'il est vrai que nous construisons notre univers en mettant en relation divers phénomènes, je ne serai pas étonné qu'à l'origine des temps il y ait eu une sorte de mise en relation multiple. C'est elle qui a défini une trajectoire dans le chaos et instauré l'ordre. Dans la conscience il y a quelque chose qui fait d'elle son propre piège. (*Journal II* : 481-482)

On est devant un raisonnement logique qui démontre comment la conscience s'avère en fait impuissante, voire paradoxale. Dans le fonctionnement de son mécanisme, deux situations s'avèrent acceptables selon le narrateur du *Journal*. D'abord, lorsque le regard de l'homme se pose sur un objet insignifiant avec une intention déterminée qu'on peut raisonnablement expliquer, ici, faire « tomber la cendre de la cigarette »; puis, lorsque devant un phénomène sans but précis, le regard s'arrête une seule fois. Le fait de poser les yeux une seconde fois devient suspect car cette action signifie que l'objet, neutre au départ, s'est transformé sans raison en objet important, ayant un sens. Un sens indéfini, certes, mais un sens.

Cette impossibilité d'expliquer pourquoi le fonctionnement de la conscience échappe à la conscience même, pourquoi les yeux s'arrêtent devant quelque chose sans la volonté du sujet, est parfaitement saisie par la pensée freudienne où il est question de paradoxe. Lacan, tout en interprétant la difficulté freudienne, admet également « des propriétés tout à fait spéciales » de la conscience.²⁷⁶ Les questions posées à soi-même témoignent clairement que le narrateur gombrowiczien s'inscrit entièrement à cette proposition psychanalytique. De plus, chose cruciale soulignée dès le début de cette étude, le sujet doute de l'existence d'un monde uniquement immanent, ce qui est aussi suggéré par la constatation à la fin du fragment où il est question d'« une sorte de mise en relation multiple » à l'origine du monde, « une trajectoire » à suivre.²⁷⁷ Il est évidemment impossible de définir précisément la nature de cette trajectoire et son pouvoir réel, cependant il est clair qu'elle fait partie d'un monde

²⁷⁶ Voir ici l'interprétation de Freud par Jacques Lacan dans *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Editions du Seuil, 1978 où Lacan dit : « Freud ne parvient pas à en donner un modèle cohérent, et cela ne tient pas à l'existence de l'inconscient. [...] L'appareil de la conscience a des propriétés tout à fait spéciales, et la cohérence même de son système, la nécessité de sa déduction, fait buter Freud. On ne comprend pas, dit-il, que cet appareil, contrairement aux autres, puisse fonctionner même quand il est désinvesti ». (1978 :163)

²⁷⁷ La définition d'immanence s'oppose à la transcendance. « C'est dans l'immanence que l'homme se réalise. » (*L'encyclopédie philosophique universelle* : 1240).

irraisonnable, au-delà des frontières du connu.²⁷⁸ Cette constatation suggère encore une fois l'existence de l'espace transcendant.

Cependant, tout en paraissant freudien dans le sens évoqué, Gombrowicz bouleverse la conception de la conscience en élargissant le champ de son pouvoir. D'après l'écrivain, l'origine de la conscience pourrait naître aussi dans « l'église interhumaine », c'est-à-dire de l'extérieur, par l'épreuve de l'Autre. C'est que Gombrowicz suppose que la conscience « se forme *entre* nous et non pas de nous » et que le sujet est « toujours au-dessous de sa propre conscience » (*Journal I* : 392). En parlant du héros de Dostoïevski, Raskolnikov, Gombrowicz expose la nature de ce phénomène :

C'est une conscience d'un genre particulier, qui naît et se développe entre les hommes dans un système de reflets où chacun se mire dans un autre. Progressivement, au fur et à mesure que l'état de Raskolnikov se détériore après le crime, il fait des autres ses juges, de plus en plus, et sa faute se dessine et se précise à ses propres yeux, de plus en plus violemment. Mais je le répète, ce n'est pas le jugement de sa conscience, c'est un jugement né d'un reflet, un jugement « de miroir ». (*Journal II* : 81-82)

Dans ce commentaire, il est clairement encore question du pouvoir total que les autres (l'Autre multiplié) ont sur le sujet grâce au fait qu'il les possède dans son intérieur. Cette conscience interhumaine « de miroir », « jugement né d'un reflet » s'avère plus importante que la conscience d'un individu qui, dans ce cas-là, a commis un crime. Ce sont les autres, introduits à l'intérieur de lui, qui dessinent à Raskolnikov, le meurtrier du *Crime et Châtiment*, sa propre action, de sorte qu'il commence à souffrir et à comprendre l'ampleur de son crime.

L'Autre, grâce auquel le sujet peut cristalliser en soi sa propre conscience, enlève en même temps à la conscience son fonctionnement autonome. En d'autres termes, on ne peut la considérer que comme un produit d'un certain dressage interhumain, qui ne représente jamais pour l'humain de la clarté permettant de mieux comprendre le moi et le monde, mais au contraire, l'énigme, voire l'obscurité, comme c'est le cas dans la *Pornographie*, où le narrateur nous décrit la conscience de Frédéric qui incarne, on l'a vu, le diabolisme de chaque humain :

²⁷⁸ Un autre exemple illustrant le piège de la conscience : « C'était un piège sans valeur, stupide... Devant moi deux petites pierres, une à droite, une à gauche, et un peu plus loin sur la gauche la tache crémeuse d'un coin de terre que les fourmis avaient retourné, toujours plus loin sur la gauche une grosse racine, noire, pourrie- le tout sur une même ligne, caché au soleil, cousu dans la lumière, dissimulé dans cet air lumineux. J'allais passer entre ces deux pierres, mais au dernier moment, je fis un petit écart pour passer entre une des pierres et le petit coin de terre retournée, c'était un écart minime, rien du tout... et pourtant ce très léger écart était injustifié » *Cosmos* : 174 -175.

Si sa conscience était aussi dangereuse, c'est qu'il la ressentait non comme une clarté, mais comme une obscurité - elle était pour lui un élément aussi aveugle que l'instinct, il n'avait pas confiance en elle, il se sentait son prisonnier mais ne savait où elle pouvait le conduire. (128)

La conscience n'est pas seulement dépendante des relations interhumaines mais en plus elle est impuissante à donner au « je » du « je pense » un sens quelconque, comme dans la théorie freudienne qui annonce : « la conscience ne nous donne sur nos processus psychiques qu'une vue lacunaire, ceux-ci étant pour leur plus grande part inconscients ». ²⁷⁹ Par son côté « aveugle » et « obscure », qui rappelle plutôt « l'instinct », c'est-à-dire la sphère sauvage, inconnue et pleine de surprises négatives, elle peut conduire son sujet là où cela lui plaît, l'utiliser, trahir ou mener au meurtre. Elle emprisonne sa proie (le sujet) sans aucune limite et c'est la raison pour laquelle l'intérieur du moi gombrowiczien ressent en soi l'angoisse constante. C'est l'inconscient, alors appelée par Gombrowicz l'obsessionnel, qui est à la base de chaque vie humaine, dirigeant l'intérieur - le sentiment intime du moi et l'extérieur - la perception de sa réalité. On en est totalement dépendant, c'est notre maître absolu. ²⁸⁰

De telles analyses me conduisent à résumer que dans l'œuvre gombrowicziennne le lecteur se trouve constamment confronté à l'appareil psychique de Freud, l'appareil théorique, mais chez lui appliqué à la vie réelle de ses personnages de fiction.

Conclusion

On vient de constater que la conception du langage, telle qu'elle est exposée par Henri en rêve dans le *Mariage* est comparable à la conception présentée par l'instance Gombrowicz-artiste qui resurgit de toute son oeuvre. Grâce à cette analyse, les deux acteurs, mis en parallèle dans le quatrième chapitre, apparaissent ici, encore une fois similaires. Ils dépassent largement leur rôle, étant non seulement artistes passionnés par ses outils principaux, c'est-à-dire les mots, mais aussi inventeurs, manipulateurs et expérimentateurs dans ce domaine. Ils vont au-delà des données connues; on découvre avec eux l'enjeu principal du langage, qui est finalement privé de signification. Ayant doublé leur pouvoir et leur rôle, ils représentent tous les deux une instance nouvelle qui s'avère sujet dans la mesure où elle reste le maître de sa volonté, y compris la volonté d'abandonner la maîtrise de soi. Par le biais de cette conclusion, on peut

²⁷⁹ Laplanche et Pontalis dans *Le vocabulaire de la psychanalyse* 1967 : 95

²⁸⁰ Un autre fragment du *Journal* dans lequel il est question de l'obsessionnel : « (...) l'essentiel de notre vie se déroule en cachette, sans sanction venue d'en haut, dans cette sphère familiale, crasseuse, et l'énergie émotionnelle qui s'y déploie, est cent fois plus puissante que celle dont bénéficie la maigre couche de l'officialité. » (*Journal I* : 488) ; un autre par contre, où il est question de caractère incompréhensif de la conscience : « Une conscience que d'ailleurs il [homme] ressent comme étrangère, imposée, non essentielle ? » (*Journal II* : 392).

considérer le rêve d'Henri comme la métaphore de la création artistique gombrowiczienne, comme sa projection inconsciente.

Or, tout en remplissant son rôle social, tout en déclenchant le jeu, le langage soumet parfaitement l'énonciateur, qui n'est qu'une victime du mécanisme incontrôlable, autrement dit, il n'est qu'un actant hétéronome de la sémiotique de Coquet. Certes, il veut fortement percer le mystère des paroles, il s'y accroche pour le comprendre et enfin exprimer son vouloir, mais son effort n'est aucunement récompensé du fait qu'il n'y a pas de communication possible. Il aperçoit seulement des monologues, c'est-à-dire des échanges de paquets sans signification. Le sujet parlant est nécessairement réduit soit à la récitation de son propre discours, soit au silence. On découvre alors que dans l'énoncé qui se parle seul, aussi bien le sujet gombrowiczien que le Cogito lacanien, sont en face du message de l'inconscient. Le futur devrait apporter un changement positif dans ce domaine, mais pour l'instant, la gravité du message plein reste inexprimable.

On a pu également évaluer l'emprise du regard gombrowiczien qui pénètre physiquement et mentalement l'Autre pour, encore une fois, le soumettre à soi. Face aux yeux d'autrui, l'humain est exposé et vulnérable. Même la nature et les objets ont la possibilité de pénétrer le sujet afin de l'inquiéter et dominer. Le regard gombrowiczien n'est donc pas un simple moyen de confrontation avec l'Autre, mais c'est avant tout un instrument par lequel on le contamine et on lui introduit le diabolisme. Dans ce sens, la perception du corps de l'Autre s'oppose totalement à la proposition de Lévinas pour qui, par le corps justement, on approche l'infini, même si la position du sujet dans les deux cas se laisse parfaitement définir par son expression « me voici ».

Finalement, l'approche psychanalytique nous a permis de comprendre qu'aussi bien le mécanisme du langage que l'expérience empirique de la perception-conscience suivent leur propre voie. La conscience paradoxale et obscure qui se fait piéger par elle-même obéit finalement non pas à la quelconque volonté humaine, mais au mécanisme obsessionnel appelé l'inconscient. C'est justement cette énergie immaîtrisable et pulsionnelle dont il faut se méfier tout au long de la vie qui dirige l'homme dans son parcours humain.

Tout cela, en définitive, souligne parfaitement les limites infranchissables de toute activité artistique. Notre savoir sur le monde est loin d'être complet, car il est impossible d'exprimer quoi que ce soit sur la réalité de l'univers. Les paroles lâchent le sujet parlant, faisant de lui un objet parlé. Sa manière de percevoir et de décrire le lâche aussi, faisant de lui un objet exposé, c'est-à-dire une chose à juger et à être dominé par sa propre production. Certes, le signifiant flottant permet à la pensée symbolique de s'exercer, mais la conscience que l'homme ressent « comme étrangère, imposée, non essentielle » ne garantit aucune certitude.²⁸¹ L'écriture apporte le même résultat que la cure psychanalytique où le sujet décrypte le discours plein, le seul intéressant, mais à cause des règles du langage qui apportent

²⁸¹ Voir *Journal II* : 392.

la castration, ce message n'aura jamais le corps. L'œuvre gombrowiczienne, comme la psychanalyse, illustre le retour de l'inconscient refoulé à la conscience. Tout doit se rendre devant son emprise.

Cependant, la quête gombrowiczienne continue. Partant de la conscience et de l'inconscient du sujet, c'est-à-dire de son existence intime et sensible, je me propose désormais d'examiner son existence extérieure réalisée dans le monde. Par l'intermédiaire de son temps et de son espace, le sujet gombrowiczien tentera de trouver son moi tout en sachant que sa quête, malgré son effort obstiné, est vouée à l'échec. Dans le dernier chapitre de mon étude, il s'agira de démontrer comment le texte gombrowiczien dialogue et déforme les réflexions et constatations philosophiques concernant ces deux paramètres primordiaux et pourquoi ces paramètres ne peuvent pas fonctionner conformément à la théorie, si éminente soit-elle.