

Université de Montréal

**Aspects de l'identité narrative chez Witold Gombrowicz et Virginia Woolf**

par  
Marwan Nasr

Département de littérature comparée  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en littérature comparée  
Août 2010

© Marwan Nasr, 2010

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :  
**Aspects de l'identité narrative chez Witold Gombrowicz et Virginia Woolf**

présenté par :  
Marwan Nasr

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Madame Amaryll Chanady  
Président-rapporteur

Monsieur Jacques Cardinal  
Directeur de recherche

Monsieur Wladimir Krysinski  
Membre du jury

## Résumé

À la lumière de la théorie de l'identité narrative élaborée par Paul Ricœur, ce mémoire évoque la configuration identitaire des personnages dans les œuvres *Cosmos* et *Les envoûtés* de W. Gombrowicz, ainsi que *To the Lighthouse* et *The Waves* de V. Woolf. D'une part, nous analyserons l'obsession d'une mise en série aliénante dans le cas de Witold (*Cosmos*), suivi par un cas de dédoublement et de perte dans l'Autre chez Walczak (*Les envoûtés*). D'autre part, nous évoquerons le rapport à la famille (James Ramsay) en plus de l'inscription et de l'ancrage par le biais d'éléments prépondérants (*The Waves*). Il en résulte chez ces personnages, la conception d'une identité par l'entremise d'histoires et d'événements qui la façonnent en un parcours narratif singulier.

**Mots clés :** W. Gombrowicz, V. Woolf, identité narrative, sérialité, dédoublement, possession, ancrage, inscription, repères

## Abstract

By the means of Paul Ricœur's theory on narrative identity, the following thesis will examine the singular conceptions of identity in the works *Cosmos* and *Les envoutés* (W. Gombrowicz) as well as *To the Lighthouse* and *The Waves* by V. Woolf. On one hand, we will analyze the obsessive serialization behavior that Witold manifests in *Cosmos* followed by a case of complete loss of one's self towards otherness. Furthermore, we will scrutinize the family turmoil between James Ramsay (*To the Lighthouse*) and his family members. Additionally, we will also inspect the adherence and anchoring of three protagonists towards the development of a unique perception of their environment (*The Waves*). Ultimately, the protagonists recognize that one's self is intrically linked to individual stories and events that craft their own sense of being.

**Key words:** W. Gombrowicz, V. Woolf, narrative identity, serialization, possession, anchorage, inscription,

## Table des matières

Résumé .....	i
Table des matières.....	ii
Remerciements .....	iii
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Tour d’horizon .....</b>	<b>6</b>
<b>Chapitre I : La sérialité : <i>Cosmos</i> de Witold Gombrowicz.....</b>	<b>17</b>
Résumé .....	17
I.I : L’omniprésente sérialité.....	21
I.II : Combinaisons et après-coup.....	31
<b>Chapitre II : Le roman de la possession : <i>Les envoûtés</i> de Witold Gombrowicz .....</b>	<b>39</b>
Résumé .....	39
II.I : La possession.....	44
<b>Chapitre III : Le roman de la quête, <i>To the Lighthouse</i>, Virginia Woolf.....</b>	<b>54</b>
Résumé .....	54
III.I : Le roman de la quête.....	60
<b>Chapitre IV : Ancrages des personnages : <i>The Waves</i> de Virginia Woolf.....</b>	<b>70</b>
Résumé .....	70
IV.I : Inscription et repérage.....	76
<b>Conclusion .....</b>	<b>88</b>
Repères et choix.....	88
BIBLIOGRAPHIE .....	92

## Remerciements

Je tiens à remercier  
mon directeur pour  
son appui, sa patience  
et sa direction tout au  
long de ce projet.

Je remercie également  
ma conjointe pour son  
écoute et son  
encouragement.

Je remercie ma famille  
pour son support.

Je remercie aussi tout  
ceux et celles qui ont  
porté intérêt aux  
grandes lignes de ce  
projet.

## Introduction

Choisir, donc exclure  
*Henri Bergson*

En tenant compte de la théorie sur l'identité narrative et personnelle élaborée par Paul Ricoeur, laquelle se situe au carrefour des courants substantialistes (avatar métaphysique) et anti-substantialistes (Derrida), nous nous intéressons à la construction des sujets dans les œuvres *Cosmos* et *Les envoûtés* de Witold Gombrowicz ainsi que *To the Lighthouse* et *The Waves* de Virginia Woolf. Nous proposons donc, dans le cadre de ce mémoire, une analyse singulière, se détachant du paradigme essentialiste de l'identité, et convoquant une approche à la fois narrative (Ricoeur) et psychanalytique (Lacan).

Nous débuterons d'abord notre parcours analytique en revisitant quelques écrits traitant des romans à l'étude. Par la suite, nous poursuivrons par une introduction des œuvres qui évoqueront, selon un cadre qui leur est propre, le développement identitaire des personnages. D'une part, les récits de Gombrowicz nous mèneront à concevoir l'agencement d'un monde généré par une sérialité/mise en série (*Cosmos*). Suite à la découverte d'un oiseau pendu, Witold, le personnage principal, élabore une configuration du monde où l'ensemble de sa réalité se décline par une suite d'événements, de séries. Désormais, il s'engouffre dans un amalgame de mises en séries générées par son obsession de créer une suite, du sens. *Les envoûtés* se caractérise par la notion de dédoublement que subissent Walczak et Maya. La ressemblance entre les deux personnages provoque un jeu de poursuite, une valse frénétique où ils

doivent se faire face et non se fuir. En plus de la notion d'identité narrative, élément nodal de ce mémoire, le deuxième récit de Gombrowicz prendra aussi appui sur la théorie du stade du miroir de Jacques Lacan qui permettra de saisir le processus d'identification de Walczak ainsi que la scène d'aliénation en relation à Maya. D'autre part, l'œuvre de V. Woolf, *To the Lighthouse*, évoque le parcours de James Ramsay, obsédé par le Phare situé à proximité de la maison de vacances familiale. Notre analyse du récit évoquera plutôt la relation de James et ses parents ainsi que le symbole et le rôle du Phare. Nous suivrons le parcours de James alors qu'il parvient à s'affranchir de l'emprise paternelle, abordant ainsi un nouveau chapitre de son cheminement identitaire. Finalement, l'analyse du récit *The Waves*, évoquera trois protagonistes en lien à un élément prépondérant lequel leur permet d'assumer un discours identitaire authentique. Ces éléments – en l'occurrence, la nature, l'esthétisme et les lettres – leur permettent d'appréhender leur réalité de façons distinctes, tout en se situant ponctuellement comme sujets authentiques. Tous ces récits présentent à leurs manières le développement identitaire des personnages. Que ce soit par une perte de soi quasi totale dans l'Autre ou une fusion avec la nature, les personnages à l'étude parviennent à tracer un parcours identitaire authentique en lien à une configuration du monde qui les situe ponctuellement comme sujets.

*L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative. Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est*

qu'une illusion substantialiste, dont l'élimination ne laisse apparaître qu'un pur divers de cognitions, d'émotions, de volitions. Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (*idem*), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*) ; la différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. [...] À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. [...] L'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille ; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents [...] de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. [...] En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire<sup>1</sup>.

La citation précédente de Ricoeur souligne l'importance de la notion d'histoire dans le processus identitaire. En tant que sujet porteur d'une histoire qui nous est propre, c'est par le discours qu'on parvient à partager cette histoire qui, du même coup, nous permet de développer notre identité. Que se soit à l'intérieur d'un récit romancé ou d'un récit de vie, la position du narrateur demeure à la fois celle de l'auteur et du lecteur. Le narrateur se positionne alors dans un contexte où le sens prime sous la direction d'un texte, d'une histoire. Ricoeur cherche donc à démontrer des structures de continuité, sans faire appel à une conception essentialiste du sujet. Le philosophe tente de déceler, à travers le changement, un élément qui permanence dans le temps. La notion d'identité narrative répond au besoin de permanence en ce qu'elle permet au sujet de mettre en récit les différents événements de son existence.

---

<sup>1</sup> RICOEUR, Paul. *Temps et récits III, Le temps raconté*, éditions du Seuil, 1985, p. 443.



Le modèle ricœurien de l'identité repose donc sur la nécessité d'une cohérence entre les changements et la permanence du soi dans le temps. Le soi est constitué de deux formes d'identité: l'identité narrative et l'identité personnelle. Ainsi, deux modèles de dialectiques sont nécessaires pour parvenir à encadrer l'identité composée du soi. D'une part, la dialectique de l'ipséité et de l'altérité et, de l'autre, la dialectique de l'ipséité (*ipse*) et de la mêmeté (*idem*). La mêmeté/*idem* (identité du même assimilée à l'ensemble des facettes qui élaborent le caractère de l'individu dans sa permanence temporelle) représente le soi comme le même, alors que l'ipséité/mienneté/promesse (une identité du soi annexée au maintien de soi-même) démontre une section du soi, non-substantielle, qui elle, change avec le temps. C'est par le biais de la notion d'identité narrative que le sujet parviendra à unir ce qu'il est, soit la narration d'une histoire dans laquelle il pourra se reconnaître. Le récit possède donc la faculté d'unir *ipse* et *idem* : « d'être soi-même sans rester le même<sup>2</sup>. » Nous pouvons aussi présenter la mêmeté découlant de l'objectivité commune comme manière d'établir des « lois » dans un contexte de répétition, de catégorisation et de classement. Ce sont les caractéristiques qui demeurent constantes et qui permettent au sujet d'identifier, à coup sûr, un individu, une classe, etc. L'ipséité est, par ailleurs, constituée d'une sensibilité en rapport à des subjectivités singulières, soulignant l'importance d'être pour soi et de voir en l'Autre un autre soi possédant aussi une autonomie ponctuelle singulière. De plus, l'ipséité peut se traduire par : je suis et je vais demeurer moi-même indépendamment du temps et

---

<sup>2</sup> ABEL, Olivier et PORÉE, Jérôme, *Le vocabulaire de Ricoeur*, Éditions Ellipses, 2007, p. 39.

de l'histoire. C'est perdurer malgré l'aléa des événements, maintenir son identité comme on tient une promesse.

Concernant la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté, soulignons que Ricœur, pour questionner l'identité personnelle d'un sujet, recherche et examine (à l'intérieur de la totalité de la vie du sujet) ce qui demeure le même à travers le changement. Conséquemment, il évoque les deux enjeux concernant la permanence d'un sujet dans le temps: le maintien de soi de l'*ipse* et l'immutabilité de l'*idem*. Selon Ricœur, une herméneutique philosophique du soi s'affichera donc dans le cadre d'un soi narratif, où le sujet (le soi) se fait récit, c'est-à-dire qu'il y a diction et interprétation d'une trame textuelle signifiante: « [...]l'agent dont l'action dépend, on une histoire, sont leur propre histoire<sup>3</sup>.» C'est ce que Ricœur nomme l'« identité narrative<sup>4</sup> », soit l'instance médiatrice entre les pôles *idem* et *ipse*. « Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage<sup>5</sup>.» L'identité narrative indique donc l'ordre structurel sur lequel les fondements identitaires d'un sujet s'érigent.

L'analyse des quatre récits repose alors en majorité sur la notion d'identité narrative qui permet le développement authentique et ponctuel du récit des différents protagonistes. Poursuivons avec un aperçu des pistes de lectures à propos des quatre récits à l'étude.

---

<sup>3</sup>RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990, p. 137.

<sup>4</sup>RICOEUR, Paul, *Temps et récit, T.III*, Éditions du Seuil, 1985, p. 339.

<sup>5</sup>RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990, p. 175.

## **Tour d'horizon**

Plusieurs études portant sur les ouvrages de Virginia Woolf évoquent différentes pistes d'analyses concernant la configuration identitaire des protagonistes. En effet, suite à quelques lectures sur *To the Lighthouse*, nous remarquons que James Ramsay demeure un des personnages les moins étudiés contrairement à Lily Briscoe ou même M. et Mme Ramsay. De plus, les ouvrages théoriques traitent fréquemment des thèmes de l'union, de la fragmentation, du rêve, du langage ou de l'autobiographie. Or nous nous intéressons particulièrement à la formation identitaire de James et comment, à la lumière de la théorie de l'identité narrative de Paul Ricoeur, ce dernier parvient à se donner un récit en atteignant le Phare. Notre lecture du roman de Woolf demeure donc singulière par une approche soulignant l'unicité identitaire et ponctuelle de James. Cependant, il demeure pertinent de dresser un tour d'horizon des différentes études portant sur les textes de Woolf et Gombrowicz.

L'analyse de Floris Delattre intitulée: *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, présente une analogie de la vie, de l'être:

Une interrogation constante se fait jour ainsi à travers tout le roman, tantôt ironique, presque malicieuse: le symbole du phare, qui, au petit James, paraissait de loin « une tour d'argent d'aspect brumeux, dont l'œil jaune s'ouvrait le soir avec soudaineté et douceur », et qui, lorsqu'il le visitera, beaucoup plus tard, et presque contre son gré, ne sera plus qu'« une tour toute nue plantée un rocher stérile »; tantôt uniquement nostalgique au contraire, à la fois ardente et inquiète, une sorte de rêverie ininterrompue sur le sens de la vie. « Qu'est-ce que la vie? » Telle est la question que semble se poser constamment chaque personnage de *La Promenade au Phare*. Qu'est ce que la vie? Une joie qui n'a rien de commun, peut-être, avec le bonheur. Qu'est-ce que la vie, sinon une série de « petits miracles quotidiens, de

révélations, des allumettes inopinément frottés dans le noir?  
Qu'est-ce que la vie, se demande Lily Briscoe, sinon un effort vers  
la beauté<sup>6</sup>?

Delattre analyse donc le contexte psychologique d'une libération, où le Phare offre une piste de réflexion quant aux questionnements existentiels des personnages. Pour James, ce Phare sera le symbole de l'établissement d'un récit qui lui est propre, non ternie par l'influence de ses parents. Une fois le Phare atteint, nous témoignerons de la cohésion de son récit identitaire. Aussi, outre le rôle du Phare, plusieurs ouvrages accordent une importance à Lily Briscoe qui représente l'artiste complètement dévouée à sa tâche. Par exemple Ann Ronchetti dans son ouvrage *The Artist, Society and Sexuality in Virginia Woolf's Novels* évoque :

Lily's psychological growth at the end of *To the Lighthouse* is brought about both by the influence of Mrs. Ramsay and her own efforts. In a sense, one can view Lily's completed painting as collaboration between Mrs. Ramsay the social artist and Lily the Painter. Recalling her memories of the summer spent with the Ramsays, Lily draws upon her experience of the emotionally charged Ramsay marriage as well as Mrs. Ramsay's legacy of enduring moments-her social artistry-to regain her aesthetic vision and complete her painting.[...]Although Lily has greatly expanded her empathic abilities and her capacity for self-nurturing, she nonetheless remains the celibate woman artist who rejects sexual relations in the interest of pursuing her art unhindered by the demands of others<sup>7</sup>.

Il découle de cette étude, que c'est par la discipline ou par le dévouement, selon le cas, sinon par une vision artistique (ou dans le cas de James, l'obsession avec

---

<sup>6</sup>DELATTRE, Floris, *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, Librairie Philosophique J. Vrin, Sorbonne, 1967, p. 115.

<sup>7</sup>RONCHETTI, Ann, *The Artist, Society & Sexuality in Virginia Woolf's Novels*, Routledge, New York and London, 2004, p. 80.

le Phare) qu'un sujet parvient à se trouver et à donner suite à son récit identitaire.

Dans un autre ordre d'idées, nous remarquons qu'il demeure pertinent d'accorder notre attention aux interprétations du symbole du Phare. Dans son analyse théorique intitulée : *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision*, Alice van Burren Kelley évoque l'importance des différentes représentations du Phare :

Thus great symbolic weight hangs on both the voyage and the Lighthouse itself, so that every critic who examines *To the Lighthouse* must attempt to unveil these symbols. As might be expected, interpretations have been many and varied. One critic sees the Lighthouse as "unattained perfection"<sup>8</sup>; another understands it to represent "the rhythm of joy and sorrow in human life"<sup>9</sup>. Still others interpret it as a symbol of Mrs. Ramsay herself<sup>10</sup>. Because of its complexity, several critics have given the Lighthouse a composite meaning. William York Tindall, for example, feels that "the Lighthouse is a suitable goal; for in it each quester can see himself and what he wants"<sup>11</sup>. Margaret Church says "The Lighthouse with its revolving beam is superficially like a clock; on another level, its light represents security for those tossed by the restless flux of the waves. The lighthouse is static in the midst of flux; it symbolizes the movement toward a synthesis of time and eternity"<sup>12</sup>.

Ces théories sur le Phare consolident sa représentation mystique qui libère James des constructions de son enfance et de la complexité de son rapport de

---

<sup>8</sup>BURRA, Peter, *Virginia Woolf*, Routledge, New York, 1999, p. 112-135.

<sup>9</sup>Bennett Joan, *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964, p. 103.

<sup>10</sup>BLOTNER, Joseph L., *Mythic Patterns in To the Lighthouse*, PMLA, 1956, p. 547-62.

<sup>11</sup>TINDALL YORK, William, *The Literary Symbol*, Columbia University Press, Bloomington, 1955, p. 160.

<sup>12</sup>VAN BURREN KELLEY, Alice, *Virginia Woolf, Fact and Vision*, The University of Chicago, The University of Chicago Press, 1973, p. 135,136.

force avec M. Ramsay. Le Phare représente alors l'élément primordial qui permet à James de saisir l'ampleur de son unicité comme sujet, et qui, lui permettra de développer son parcours identitaire.

Un autre thème prédominant se retrouve à l'intérieur de *To the Lighthouse* : l'amour. En effet, l'amour est un thème auquel la majorité des protagonistes sont confrontés. Que ce soit James, et son amour pour sa mère (que plusieurs considère comme une manifestation du complexe d'Œdipe), la relation entre M. et Mme Ramsay ou Minta Doyle et Paul Rayley, l'amour demeure un thème des plus étudiés. James Naremore dans son ouvrage intitulé : *The World Without a Self, Virginia Woolf and the Novel*, en fait l'analyse :

*To the Lighthouse*, more than any of the classic novels of its historical period is suffused with the feeling of an authentic love. And love (through one might say this of nearly any strong emotion in Virginia Woolf's novels) has a shaping, unifying power; it works to subdue what Lily calls "the reign of chaos" [...] In this view, Lily Briscoe and Virginia Woolf are less important as artists than as lovers - and the power of their love is exerted to redeem things from loss and separateness, to "choose" things and "place them together" by a kind of secondary imagination<sup>13</sup>.

En fait, la notion d'amour vient consolider le fait que James ne parviendra à se libérer de l'emprise de M. Ramsay qu'au moment où il pourra accepter son père tel qu'il est. Ainsi, c'est lors de la traversée en bateau vers le Phare que James abandonnera ses perceptions d'enfants à l'égard de son père. Il se libère en partie du poids du passé alors qu'il commence à se départir de ses anciennes perceptions. Naremore souligne également cet aspect où seules les convictions

---

<sup>13</sup>NAREMORE, James, *The World Without a Self*, Yale University Press, New Haven and London, 1973, p. 134.

les plus profondes des personnages leurs permettent de permaner dans le temps :

Mr. Ramsay goes to the lighthouse; James feels a moment of joy and reconciliation with his father; the weather is fine after all. It is the past perhaps not so much recaptured as remade. There is, however, a suggestion of something that goes beyond such temporary victories over death. Lily knows that she will die; surely Mr. Ramsay and the children know they will perish. Lily also realizes that her picture will moulder away in an attic. But the painting (more, in my view, than Mr. Ramsay's trip to the lighthouse), has been an "attempt at something," and that something is what survives. The painting has been an effort to recapture and know Mrs. Ramsay in the most complete sense. [...] Lily's painting is, therefore, another example of the intense desire to lose the self through love or union that serves Mrs. Woolf as a primary theme in so much of her fiction<sup>14</sup>.

Cette citation décrit parfaitement le désir des protagonistes de se voir permaner dans le temps en tant que sujet authentique. Or nous ne sommes pas nécessairement d'accord avec la notion de perte à travers l'amour ou l'union. En fait les personnages dans *To the Lighthouse*, évoquent en majorité un sentiment d'unicité. Les personnages ne sont pas seulement déterminés par la perte, mais bien par une cohésion identitaire ainsi que par le développement d'une configuration du monde qui leur est propre. Ainsi, à travers la peinture, Lily parvient à se repérer en tant que sujet et à se donner un récit cohérent. Il en va de même pour James, qui par son obsession de se rendre au Phare développe son récit identitaire.

---

<sup>14</sup>NAREMORE, James, *The World Without a Self*, Yale University Press, New Haven and London, 1973, p. 150-151.

Notre lecture de *To the Lighthouse*, se veut plutôt une approche soulignant le développement identitaire de James Ramsay. Malgré que peu d'études traitent en majorité de ce personnage, il demeure l'un des plus intrigants en raison de la relation complexe qu'il entretient avec son père et par sa volonté farouche d'atteindre le Phare. Malgré qu'*a priori* il peut sembler fragmenté par la relation dichotomique qu'il entretient avec ses parents, James évoque un tout, un ensemble en tant que sujet de son propre récit. En se rendant au Phare, James accomplit plus qu'une quête, mais bien le développement d'un récit identitaire authentique. Du même coup, il laissera derrière lui les préconceptions néfastes de son enfance concernant sa relation avec M. Ramsay.

La deuxième œuvre à l'étude, soit *The Waves*, évoque l'adhésion à un élément prépondérant quant au développement de la configuration des sujets. En effet, suite à l'analyse de trois personnages – Suzan, Bernard et Neville – nous constatons que chacun des protagonistes développe un récit identitaire intrinsèquement lié à la nature, aux lettres (les histoires) ou à l'esthétisme. De ce fait, nous remarquons que le développement des personnages se lie pertinemment à la théorie de l'identité narrative, où suite à l'adhésion à un élément dominant, les protagonistes reconnaissent un récit qui leur est propre, authentique.

Dans son ouvrage intitulé *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, Floris Delattre évoque une analyse des personnages où ces derniers seraient plutôt creux, fragmentés, fantomatiques :



Les personnages qui figurent dans *The Waves*, demeurent, on le voit, assez singuliers, sinon vraiment bizarres. Ce sont moins des personnalités distinctes que des fragments épars d'une conscience collective, moins des caractères que des silhouettes, que des « fantômes creux », selon l'expression de Bernard lui-même, « qui se meuvent confusément, sur un fond de brumes ». Ces personnages vivent non seulement en dehors du « temps des pendules », mais presque indépendamment de toutes circonstances extérieures. Nous ne savons rien d'eux : ni leurs noms de famille, ni leur âge, ni le lieu où ils habitent, ni ce qu'ils font, ni s'ils sont ou non mariés. Tout dans le roman est simple suggestion<sup>15</sup>.

Nous ne sommes pas du même avis concernant cette perception fragmentaire des protagonistes de l'analyse de M. Delattre. Nous supposons plutôt que les personnages sont loin d'être divisés, mais relativement bien unifiés et ancrés dans une vision du monde où s'élabore une identité et un récit ponctuel, authentique. Les sujets ne sont pas inexorablement morcelés, mais formés par un élément autour duquel leur réalité se voit configurée. C'est le cas, par exemple, de Susan qui, par son attachement à la campagne, développera une envie irrévocable de s'y installer et d'y fonder une famille. Ainsi, l'ensemble de sa réalité gravite autour de cet élément.

L'analyse des différents thèmes présents dans le roman fait l'objet de plusieurs études. Dans son recueil de recherches intitulés *The Novels of Virginia Woolf, Fact and Vision*, Alice van Burren Kelley survole les thèmes qu'elle considère prédominants :

Perhaps because the task of interpreting *The Waves* is so immense, few critics have done more than to suggest one or two

---

<sup>15</sup>DELATTRE, Floris, *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, Librairie Philosophique J. Vrin, Sorbonne, 1967, p. 199.

themes that might prove fruitful to those who should dare more thorough exploration. David Daiches, for example, says “ again time, death, and personality, and their interrelations, provide the main theme; here, the emphasis is on time<sup>16</sup>.” Other critics, too, have settled on one or more of these themes in trying to sum up the central concerns of the novel: James Hafley finds in the style of *The Waves* a mirroring of the theme, “ life’s flux is precisely its unity”;<sup>17</sup> Winifred Holtby feels that the book “concerns the preparation of the individual for life and death and the effect of death upon the survivors”;<sup>18</sup>

Le roman regorge donc de thèmes susceptibles d’analyses complexes. Ce qui nous intéresse cependant se définit autour des prémices identitaires auxquels les différents personnages adhèrent. Pour saisir l’ampleur des thématiques, nous croyons qu’il demeure primordial de se pencher sur une analyse complète des personnages en rapport avec le développement de la réalité qui les définit.

Burren Kelley poursuit son analyse alors qu’elle décrit la relation des personnages en rapport à la vie :

So as the sun of life began to set and each of the six looked back on what he had done and what he had failed to do, Bernard realized that his life was not definable, like those of the others, saying, “...what I call ‘my life,’ it is not one life that I look back upon; I am not one person; I am many people; I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis: or how to distinguish my life from theirs” Because he had always been called upon to make stories to include everything, his life had never developed the shell-like surface that would divide him from others<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup>DAICHES, David, *The Novel and the Modern World*, University of Chicago Press, Chicago, 1955, p. 215.

<sup>17</sup>HAFLEY, James, *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist*, University of California Press, Berkeley, 1954, p. 108.

<sup>18</sup>VAN BURREN KELLEY, Alice, *Virginia Woolf, Fact and Vision*, The University of Chicago, The University of Chicago Press, 1973, p. 145.

<sup>19</sup>VAN BURREN KELLEY, Alice, *Virginia Woolf, Fact and Vision*, The University of Chicago, The University of Chicago Press, 1973, p. 195.

La perception des personnages à l'égard de leur vie demeure des plus intéressantes quant à la tentative d'essayer de saisir leur rôle à l'intérieur de leur cadre social. L'optique de notre analyse se veut donc une continuité de cette perception qui nous permet de définir comment le sujet s'insère dans le monde et par quel moyen il parvient à se définir et à configurer sa réalité.

*The Waves*, de par son approche complexe, tentant de retracer le parcours d'une vie, de l'enfance à l'âge adulte, nous permet de concevoir l'évolution identitaire des protagonistes. Notre étude trace donc le parcours du récit identitaire de trois protagonistes qui se lient, d'entrée de jeu, à des éléments qui occuperont le centre de leurs pensées. Ces éléments vont leurs permettre de s'inscrire dans un cadre social et affectif tout en favorisant le développement de leur récit identitaire. À travers cet élément prépondérant, les protagonistes se donnent un récit et s'allouent, du même coup, la faculté de se situer ponctuellement, comme sujet authentique dans le monde.

Les études portant sur l'œuvre de W. Gombrowicz évoquent entre autres les thèmes de la folie, du délire, de l'homosexualité (l'objet amoureux) et commentent aussi l'usage du langage et le rôle de l'autorité créatrice face au lecteur. Pour notre part, nous nous intéressons à l'aspect sériel de Witold (*Cosmos*) ainsi qu'au contexte de dédoublement et de possession chez Walczak (*Les envoûtés*). Notre lecture de *Cosmos* se distancie de l'aspect du délire en ce qu'elle forge une mise en ordre ponctuelle quant à la formation identitaire de Witold. Rosine Georgin, dans son ouvrage *Gombrowicz*, indique que :

Un roman choisit la folie comme thème. C'est *Cosmos* qui relate un délire d'interprétation au sens presque clinique du terme.[...] *Cosmos* ne semble connaître qu'un seul objet amoureux : c'est Léna. Mais on aurait tort de sous-estimer l'importance de Lucien. Ce personnage fait énigme. On n'en connaît rien. On n'en dit rien. Il donne l'impression d'être superflu. Lucien est pourtant le principal protagoniste du drame, puisque tout le roman s'organise par rapport à son suicide. Ce pendu est une clé de voûte. Tous les épisodes de l'action mènent à sa mort. Et cette mort culmine par un viol nécrophile, lorsque Witold découvre son cadavre<sup>20</sup>[...]

Cette citation qui évoque un passage des plus intrigants se penche sur l'analyse de Lucien, soit un personnage de second plan, qui par sa pendaison, donne suite à la mise en ordre de Witold. C'est autour de cette obsession d'ordre, de cosmos, que Witold parvient à ériger son cadre identitaire. L'ensemble de son récit s'appuie sur l'enchaînement d'événements, (les uns plus loufoques que les autres) donnant suite à une configuration du monde qui lui est sienne. En ce sens, nous établirons l'ensemble des éléments sériels de la constitution de Witold.

Rosine Georgin poursuit avec l'analyse de la sexualité :

[...]signifie que la poursuite hétérosexuelle de Léna est un leurre. Seul compte comme objet érotique ce jeune homme falot, qu'on décrit à peine et qui disparaît dans une ombre féminine charmante sur laquelle sont centrés tous les regards. Une seule indication nous met sur la piste du vrai désir : Lucien est marié à Léna. Il y a donc un lien sexuel qui les unit. Dans la mesure où l'homosexualité, nulle part absente chez Gombrowicz, est ici présentée sur le mode de la dénégation, on peut en conclure qu'elle a tout envahi. Elle règne en maîtresse dans un univers où la femme est dorénavant niée en tant qu'objet amoureux<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup>Georgin, Rosine, *Gombrowicz*, Cistre-Essai, 1987, p. 65.

<sup>21</sup>Georgin, Rosine, *Gombrowicz*, Cistre-Essai, 1987, p. 65.

L'analyse de la sexualité évoque un des nombreux éléments qui justifie l'atmosphère retorse du roman. Bien que nous ne procéderons pas à une analyse approfondie de cette thématique, elle demeure intrigante par le fait qu'elle génère un contexte sériel (fixation orale, voyeurisme).

*Cosmos* s'édifie sur la notion de choix alors que Witold agence différents éléments aléatoires pour générer une suite logique. Il formule une mise en ordre et une sérialité pour alimenter le développement d'un récit identitaire. Malgré qu'*a priori* Witold semble procéder de façon démente, ce dernier cherche à générer du sens en formulant des séries. De la sorte, il élabore un parcours cohérent définissant un récit identitaire qu'il reformule continuellement.

## Chapitre I : La sérialité : *Cosmos* de Witold Gombrowicz

### Résumé

*Cosmos* débute alors que Witold, en conflit avec ses parents, est à la recherche d'une pension bon marché où il pourrait se préparer convenablement à ses examens. Une fois arrivé au village de Zakopane (Pologne), il rencontre son ami Fuchs qui lui indique une résidence adéquate située à l'extrémité du village. Ils se dirigent donc vers la pension et trouvent sur leur chemin, enfoncé dans les buissons, un moineau pendu: «Il pendait à un mince fil de fer accroché à une branche<sup>22</sup>.» Intrigués par l'état particulier du moineau et fatigués par la marche en plein soleil, les deux amis décident de prendre pension dans une maison située à proximité. Une fois établis, Fuchs et Witold se mettent à analyser et observer le comportement des hôtes et des pensionnaires pour tenter de démystifier la pendaison du moineau. Léon, le maître de maison s'exprime dans un langage particulier, formé de néologismes (bemberg, louloutte etc.), et fabrique des boulettes de pains qu'il sale et observe à la loupe durant les repas. Bouboule, sa femme, leur présente aussi Léna, leur fille, mariée à Lucien, un architecte plutôt muet, ainsi que Cathérette, leur servante. Les deux femmes évoquent une des deux trames principales du roman : soit, celle de la bouche « reptilienne » et sale de Cathérette en contraste à la bouche propre de Léna:

«Quoi? Les bouches ? ensemble ? » et ce qui me stupéfia en particulier, c'était que ces bouches, celle de l'une et celle de l'autre, maintenant,

---

<sup>22</sup>GOMBROWICZ, Witold, *Cosmos*, Éditions Denoël, 1966, p. 15.

Toutes les citations sont extraites de cette édition. Après une citation du roman, je n'indiquerai plus que le folio entre parenthèses.

dans mon imagination, dans mon souvenir, étaient en relation plus étroite que naguère, à table. [...] alors je souris car la déviation dissolue de Cathérette, cette fuite vers la saleté, n'avait rien, vraiment rien de commun avec la fraîche ouverture du repli virginal des lèvres de Léna... (p. 26)

La deuxième trame principale, qui fera l'objet de notre étude, est constituée de la série des pendaisons, à commencer par celle du moineau. Les personnages semblent, en quelque sorte, envoûtés par le mystère du moineau et, petit à petit, le souci du détail prend une tournure envahissante pour Witold. Il en découle un comportement obsessif où, par exemple, une ligne au plafond se met à former une flèche qui mène à un bout de bois pendu par une corde dans le jardin, qui à son tour mène à un timon dans une cabane désignant la chambre de Cathérette. Par la suite, à l'intérieur de la chambre se trouve un clou inséré très bas dans le mur situé à proximité d'une lime et d'une aiguille plantée dans la table... Witold tisse des liens entre des éléments qui *a priori* ne devraient pas être liés. L'infiniment petit alimente donc une enquête teintée d'absurdité et basée sur un délire qui se rapporte continuellement au signe-moineau. De plus, Witold semble contrarié par des bruits violents qui proviennent de la chambre de Léna alors qu'à chaque fois qu'il frappe à sa porte, les bruits prennent fin. Obsédé et nourrit par une curiosité envahissante, Witold décide d'espionner, du haut d'un sapin, Lucien et Léna par leur fenêtre éclairée. Il remarque que Lucien, avant de fermer la lumière, fixe étrangement une théière alors que Léna est en train de se déshabiller. Envahi par la rage et la frénésie, Witold étrangle le chat de Léna et le pend à un arbre. Il s'inscrit donc lui-même dans la trame des pendaisons et semble totalement absorbé par son enquête.

Je réfléchis, le chat était lourd, je n'arrivais pas à me décider, tout était calme; j'aperçus par hasard une solide ficelle qui reliait un arbuste à son tuteur, un de ces arbustes blanchis à la chaux, je dénouais cette ficelle [...] j'y portait le chat, ce n'était pas loin, une vingtaine de pas, je le suspendis à ce crochet. Il pendit là, comme pendait le moineau et le bout de bois, pour compléter la série. (p. 91)

La pendaison du chat, commise par Witold, le pousse à une introspection qui consolide son association à la pseudo-logique des séries. L'acte de pendaison vient renforcer son besoin de créer du sens, de créer un ordre dans la suite des événements, de les configurer en les inscrivant dans une série.

Que cherchais-je? Qu'est ce que je cherchais? La tonalité de base? Le thème dominant, l'axe autour duquel j'aurais pu recréer mon histoire personnelle? Mais la distraction et non seulement la mienne, intérieure, mais aussi celle qui venait de l'extérieur, de la multiplicité et de la profusion, la distraction ne me laissait me concentrer sur rien. [...] Le chat. Pourquoi lui avais-je étranglé son chat? [...] Était-il important pour moi de me vautrer sur elle ou de la prendre dans mes bras? Le savais-je? Voilà le problème, je n'en savais rien... (p. 114)

Suite à cette nuit, tous les locataires de la maison se mettent à la recherche du coupable. Les investigations étant infructueuses, Léon propose, trois jours plus tard, une marche dans les montagnes pour se changer les idées. Lors de cette randonnée collective dans les Karpates polonaises, Witold, Fuchs, ainsi que toute la famille de Léon, sont rejoints par des jeunes mariés : «Après tout, l'éloignement prévalait et moi-même [Witold], à la fin, me laissai aller à quelques plaisanteries, sapristi, on était en excursion!» (p. 127) Suite à l'excursion qui produit un effet festif et libérateur face à la lourdeur de la maison, on constate l'effet apaisant d'un monde qui apparaît, contre le désordre, inscrit dans un ordre sériel :

Dieu! Comme j'étais comblé par la vue de cet oiseau solitaire, planant au-dessus de tout, suprême! Point supérieur, point royal. Était-ce



possible? J'étais donc si fatigué par le désordre, là-bas dans la maison, par cette mêlée, par ce chaos de bouches, de pendaisons, chat, théière, Lucien, bout de bois, gouttière, Léon, coups de marteau, coups aux portes, mains, épingles, Léna, timon, Fuchs et ses yeux, etc., etc., et ainsi de suite, comme dans le brouillard, comme dans une corne d'abondance, la confusion... Ici, au contraire, un royal oiseau – hosannah! – (p. 129)

La trame des pendaisons prend fin, peu après, avec l'ajout de Lucien à la liste du moineau et du chat. «...J'écartais les branches, je vis le veston de Lucien, le visage. Lucien, Lucien, Lucien, pendu par une ceinture. Par la ceinture de son pantalon. Lucien ? Lucien. Il pendait. J'essayai de l'admettre... Il pendait.» (p. 205) Witold est donc prêt à tout pour créer du sens et s'inscrire dans un ordre, une suite logique d'événements et d'éléments :

Je souris au clair de lune, adouci par la pensée que l'esprit est impuissant devant la réalité qui déborde, qui détruit, qui enveloppe... Il n'existe pas de combinaisons impossibles... N'importe quelle combinaison est possible... Oui... Mais les liens étaient minces... minces... et ici le pendu pendait, brutal cadavre ! Et sa brutalité pendante, pan-pan-pan-pan, se liait harmonieusement au pan-pan-pan-pan du moineau, du bout de bois et du chat, c'était comme a-b-c-d, comme un-deux-trois-quatre ! Quelle cohérence ! Quelle ardente logique, mais souterraine ! Une évidence qui sautait aux yeux - mais souterraine. Et cette logique souterraine qui, pan-pan-pan-pan, sautait aux yeux, se dissolvait dans l'insignifiance, comme dans un brouillard (pensai-je) dès qu'on voulait l'appréhender dans les cadres de la logique ordinaire. (p.208)

Tout au long du récit, nous remarquons que le moineau agit comme le point nodal de la production d'un ordre sériel chez Witold. Tous les autres éléments et événements se mettent à graviter autour du signe-moineau soit en rappelant la série, soit en y ajoutant de nouveaux éléments. *Cosmos*, s'élabore donc comme la carte géographique de la pensée d'un sujet qui prend appui, au départ, sur d'infimes points de repères qui deviendront, par la suite, autant de signes

permettant la mise en place d'un ordre, d'un sens et d'une identité. La notion d'identité narrative de Paul Ricoeur nous permet de projeter une interprétation pertinente quant au développement du cosmos de Witold, qui agence plusieurs éléments entre eux pour générer un principe d'ordre ainsi qu'une certaine configuration du monde. De plus, Witold ira jusqu'à commettre des pendaisons pour en perpétuer la trame.

### ***1.1 : L'omniprésente sérialité***

Ne peut-on trouver un ordre sériel à partir de n'importe quel aspect de notre vie? N'est-il pas possible en effet de nouer en une série un banal produit muni d'un code barre, un numéro de série produit en chaîne, et notre propre identité ponctuée d'événements apparemment disparates? Or la mise en série nous permet de mettre en place un ordre afin de répondre à une nécessité anthropologique première, primordiale à tout être : en l'occurrence, le sujet a besoin de construire un ordre qui lui permet de structurer sa perception par rapport au monde. Par exemple, une série numérique (1-2-3) agit comme une structure fondamentale et dicte au sujet certaines étapes à suivre. Par exemple : à un an, tels ou tels incidents façonnent notre personnalité, à deux ans, à trois ans etc. D'une part, certaines séries d'événements, constituant le sujet, lui sont racontées; elles ne sont que rarement choisies. La situation d'un enfant en bas âge s'apparente en effet à une sérialité imposée. D'autre part, en vieillissant, le sujet croit constituer ses propres séries en raison des choix qu'il doit effectuer (amis, écoles, études); mais l'ensemble de ses choix s'édifie à l'intérieur d'un cadre dicté, en majorité, par des normes sociales. Nous ne pouvons générer de mise en

série au delà des lois imposées par des grammaires et diverses régulations sociales (études, travail, retraite). Une suite de meurtres, de fraudes, peuvent en soi constituer des séries, mais celles-ci dévient des limites réglementaires, de l'ordre. L'œuvre de Gombrowicz *Cosmos* remet en question la prétention du sujet à se faire législateur de sa propre série. À quel point le sujet contrôle-t-il ses perceptions? Les extraits de l'œuvre de Gombrowicz, soumis à l'analyse ci-présente, montrent à quel point Witold (le narrateur) se constitue, dans l'ensemble, autour de séries imposées et non délibérément choisies. Les séries ont pour point de départ le mystère du moineau, l'observation détaillée des bouches de Cathérette et de Léna ainsi que la panoplie d'éléments étranges auxquels il accorde une attention démesurée. Nous discernons donc, d'une part, la fascination envers le signe initial et, de l'autre, la série qui en découle. De plus, Witold s'aliène tout en évoquant un semblant de liberté induit par des choix secondaires qui se constituent, malgré tout, autour d'une série initiale.

De plus, par l'entremise de la théorie de l'identité narrative et personnelle élaborée par Paul Ricœur, nous proposons une lecture de *Cosmos* où apparaît en effet le travail de configuration nécessaire à la constitution de l'identité. Il serait donc aisé d'interpréter Witold comme étant un sujet « à la carte », où tous éléments et événements pourraient se trouver au centre de sa configuration. Cependant, *Cosmos* ne se veut pas une apologie de la déterritorialisation, mais plutôt la description de la nécessité d'un ancrage identitaire, sinon l'élaboration des fondations d'une identité narrative. De plus, la mise en série ne se veut pas une forme de ludisme, mais bien le résultat de l'adoption de points d'ancrage

(moineau, bouche etc.). Bien que Witold soit plongé dans une mécanique produisant des séries, nous devons nuancer le propos et tenter de développer la valeur d'une éthique sérielle se situant au croisement de l'assomption et de la promesse. Ainsi, Witold se doit de nourrir ses séries pour assumer la production de l'ordre sériel; du même coup, il doit tenir compte de cet ordre pour générer son travail de configuration. Les points d'ancrage comme le signe-moineau sont immédiatement suivi par le développement d'une mise en ordre sériel, un ordre qui situe Witold en tant que sujet par rapport aux autres. En dépit des changements provoqués par l'expansion de ses séries, Witold demeure fidèle à lui-même, il tient sa promesse identitaire (identité-ipséité).

Witold cherche à s'associer à un ordre, un cosmos, qui lui permettra de se détacher et de s'opposer à un désordre, au chaos. Le narrateur est immédiatement fasciné par un élément déclencheur, autour duquel va s'échafauder une série de constructions identitaires et structurelles par lesquelles il y aura mise en place d'un cosmos, d'un ordre. Le moineau pendu agit telle une source initiale et comme élément premier à toutes les séries de constructions qui défileront au cours du roman: « [...] cet ensemble aboutissant, comme une foule agenouillée, à ce moineau... et lui, l'excentrique, triomphait, il triomphait dans ce coin perdu. » (p. 15) Witold s'associe au « triomphe » du moineau ; il l'admire, veut le comprendre, créer du sens, engendrer un cosmos qui pivote autour de ce phénomène. Cette recherche de sens évoque une fonction législative sur le monde et détermine le comportement du narrateur. Alors qu'il croit présider à toutes les fonctions et au déroulement de sa conscience, il ne s'aliène que par rapport au signe initial, le

moineau. Conséquemment, le signe-moineau sera au centre de la configuration des autres séries qui se déclineront tout au cours du récit. Par exemple, la flèche et le bout de bois révèlent à quel point le signe engendre une série où Witold prend appui pour fonder son « identité narrative » : «[...] cette flèche, donc dans mon récit je la mets au premier plan et, d'une masse de faits indifférenciés, je dégage la configuration du futur. » (p. 41) Dans son « récit », son histoire, son cosmos, la flèche se situe au premier plan par rapport à une « masse de faits indifférenciés » (p. 41) donc un chaos, qui se verra ordonné par le signe-moineau, premier signe de la série. Witold s'accroche au signe-moineau et se construit par rapport à celui-ci. Ainsi, le désir, prenant appui sur le besoin de déchiffrer le moineau jusqu'à l'apparition de la flèche, illustre l'évolution de la pensée du narrateur. L'obsession du moineau, le désir de comprendre son sens, évoque la première forme d'un ordre structurant qui fait surgir ensuite le signe-flèche, lequel façonne peu à peu le futur. Le regard scrutateur de Witold s'avère de la sorte producteur d'un ordre issu de l'élément initial. Ce même futur ne prendra forme que lorsque tous les éléments regroupés sur le chemin du narrateur (moineau, flèche, etc.), seront appréhendés comme appartenant à une même série, un cosmos :

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

Le regard du narrateur se construit donc à partir de l'élément initial. Le regard de Witold, la faculté libre de poser son regard où bon lui semble, s'accroche cependant à un signe élu (le moineau) parmi les autres. La liberté et la perception

du narrateur s'enlignent néanmoins vers une aliénation complète puisqu'il ne fait que s'engouffrer plus profondément dans son obsession. En fait, le narrateur recherche-t-il le chaos, la liberté? Le cosmos l'étouffe-t-il? « [...] sortis du chaos, nous ne pourrions jamais être en contact avec lui [...]. » (p. 41) Le cosmos, cette forme d'ordre omniprésente et essentielle, s'avère ici un semblant de liberté. Le contact avec le chaos est donc d'une durée éphémère et aléatoire dès lors que le sujet se retrouve face à un événement (le signe-moineau), lequel deviendra l'écheveau de sa pensée. Désormais, Witold s'engloutit dans un cosmos, un ordre plutôt mécanique où s'ajoute divers éléments à la file, tel un simulacre d'évolution, alors qu'en réalité il sombre peu à peu dans une aliénation envahissante. La période où le sujet adhère à l'intrigue du signe-moineau s'apparente à une brève expérience du chaos, immédiatement suivie par une mise en ordre identitaire. Le signe-moineau, source de la série initiale, imposera donc au narrateur une vision à la fois aliénante et parfois saugrenue.

Outre l'association au cosmos produisant l'aliénation éminente du narrateur, l'étape qui se situe entre la fuite du chaos et la construction du cosmos occupe une place prépondérante à l'intérieur de l'œuvre de Gombrowicz : « Car le moineau et le bout de bois ne cessaient pas d'être des énigmes parce que j'avais pendu le chat! Et tous deux restaient pendus là-bas, loin, comme deux foyers de ténèbres. » (p. 106) En effet, Witold questionne toujours le moment précédent dans lequel il baignait avant son adhésion à un élément déclencheur, à un ordre, un cosmos. Ainsi, il tente de reconstituer le sens de l'instant initial en nourrissant sa série de faits nouveaux (pendaison du chat, bouche de Léna) qui engendrent un

semblant de détachement par rapport à l'élément initial (moineau). Cependant, la série mute perpétuellement et plonge le narrateur dans des profondeurs étranges. La série se nourrit du regard, de la mémoire et de la conscience pour égarer le sujet. Ainsi, les découvertes du bout de bois et du moineau s'organisent dans la conscience du narrateur et permanent dans l'arrière-plan de la conscience : « Les ténèbres! J'en avais besoin! Elles m'étaient nécessaires pour prolonger la nuit où j'avais frappé à la porte de Léna! » (p. 106) Le narrateur, dès qu'il pose son regard sur le moineau pendu, opte pour générer la suite de sa réalité en fonction d'une enquête. Le moineau pendu, évoque la violence du chaos. Le meurtre d'une créature, la profanation d'un cadavre, symbolisent le désordre à son paroxysme. Quel désordre, en effet, que le constat d'une créature ailée suspendu à mi-distance entre ciel et terre. Ainsi, pour Witold, le moineau agit sur sa conscience comme le chaos qui le guète, prêt à tout moment à ressurgir et à propulser le sujet vers la recherche d'un nouvel axe, d'une nouvelle vision, d'un nouvel ordre envahissant : « Rien d'étonnant : une concentration excessive sur un seul objet marque tout le reste, en fixant un point de la carte nous savons que tous les autres nous échappent. » (p. 27) Le moineau en tant qu'élément déclencheur (choisit) produit cette « concentration excessive » (p. 27) qui fascine le narrateur et qui actionne le déroulement de la série. D'une part, le signe-moineau évoque simultanément le passage du désordre au cosmos et l'élément déclencheur de la mise en ordre sérielle. Witold s'aliène si profondément que sa raison initiale, marquée par l'enquête sur le meurtre du moineau, se métamorphose, dès lors que plusieurs éléments s'additionnent les uns aux autres. La fixation sur les bouches, l'obsession

de l'union entre Lucien et Léna, le *berg* et les *louloutes*, provoquent un écart, de l'inconscience, des demi-perceptions, qui reconfigurent le sens initial attribué au signe-moineau : « Tout se passait dans l'éloignement. » (p. 137) D'autre part, le signe-moineau évoque une signification des deux temps, chaotique (profanation) et cosmique (engendre l'ordre), entraînant le narrateur dans une confusion inégalée et une intrigue à la dérive. Le sujet devient contaminé par des séries dans lesquelles il se doit de tisser des liens pour parvenir à déchiffrer ses perceptions et la valeur de ses choix par rapport à son inscription dans l'ordre sériel.

En plus de la conscience contaminée, le narrateur évoque une ambivalence vers la fin du récit : « [...] vous n'avez pas idée combien, avec ces petits détails, on devient immense, c'est incroyable comme on grandit, le talon vous démange [...], d'ailleurs même une démangeaison peut vous procurer certaines satisfactions, tout dépend de l'intention, du point de vue, comprenez-vous, si un cor peut faire mal, pourquoi ne pourrait-il pas aussi vous donner du plaisir? » (p. 167). À partir des ténèbres, du chaos, on peut retracer de l'ordre, des perceptions concrètes. Le narrateur cite « l'intention » (p. 167) et le « point de vue » (p. 120) que nous apercevons tels des perceptions éparses sur la durée totale de l'enquête. L'expérience de la perception est renversée par toutes les ambiguïtés que l'on retrouve autour du signe-moineau. Qu'est ce qu'un oiseau pendu? Le narrateur rétorque à ce questionnement sous une forme d'enquête, laquelle a pour but l'éclaircissement de cet événement étrange et inquiétant. Or pour élucider une telle conception, le narrateur fait appel à l'usage de principes d'enquête, de questionnement en série, qui mènent à la juxtaposition d'éléments apparemment



reliés au moineau. Cependant, toute l'enquête se déroule par rapport à la recherche non de coupable, mais de significations aléatoires. La recherche d'un coupable, d'un semeur du désordre, d'un enfant du chaos, ne motive pas l'auteur. Il recherche le cosmos, non en raison de la loi commune, mais par enchaînement d'indices plus ou moins pertinents. De la flèche à tout l'aspect de Léna, Cathérette et Lucien, cet ensemble d'observations douteuses et bizarres, démontre que le narrateur ne sait pas quoi chercher. Pourtant, il réussit à isoler des détails, à observer le plafond, les meubles, en rapport avec le signe-moineau. Or cette construction de liens à la carte ne fait que le plonger plus profondément dans un gouffre aliénant. Le narrateur se doit d'ordonner les différents aspects, les multiples scènes, pour parvenir à créer de l'ordre et faire triompher le cosmos. Cependant, même sans rapport pertinent, le narrateur se nourrit d'interprétations; or, tant qu'il y trouve des liens, une forme d'ordre est établie : «L'aiguille enfoncée dans la table. La plume enfoncée dans une écorce de citron. La lime à ongles enfoncée dans une petite boîte. L'agrafe enfoncée dans le carton. La seconde agrafe enfoncée dans le carton. Le clou [...] » (p. 100) Mais ce triomphe de l'ordre ne se déroule que par rapport aux constructions établies par Witold. À la limite, n'est-ce pas plutôt les éléments qui trouvent le narrateur et non lui qui les recherchent : « [...] qu'en m'entraînant toujours plus loin : les choses jouaient avec moi comme avec un ballon » (p. 74). En fait, le narrateur évolue dans un cosmos, mais confronte continuellement le chaos. Le chaos l'habite, mais le narrateur semble le contrôler en forgeant des liens inattendus et singuliers : « Non ce n'était pas vrai! Le fait d'avoir étranglé le chat ne se rattachait pas à la théière. Alors à

quoi rattacher, à quoi rapporter le chat? Je n'avais pas le temps de réfléchir [...] » (p. 94). Le narrateur démontre donc un besoin de rattacher le chat à une causalité (nécessité) et ce, pour contribuer à l'élaboration ordonnée de son cosmos (de son identité narrative), de sorte que son expérience du monde ne sombre pas dans le chaos. De plus, en raison de ses perceptions biaisées, le narrateur observe des événements qui le font basculer aux limites du chaos (pendaison du chat, guêpe et la main); il tente de les réintégrer dans une organisation ordonnée de son choix, pour mieux les interpréter, les déchiffrer.

Tout en demeurant parallèle au narrateur et à ses perceptions, une brève analyse de Fuchs nous permettra de discerner la différence des perceptions entre les deux personnages. Fuchs vogue sur une toute autre série, malgré qu'il ait été témoin, tout comme le narrateur, de la pendaison initiale. Fuchs cherche à oublier Drozdowski : « [...] et Fuchs écoutait à seule fin de ne pas penser à Drozdowski. » (p. 60) La réalité de Fuchs se constitue donc à partir du fait qu'il doit oublier Drozdowski. Ainsi Drozdowski représente un élément déclencheur sur lequel prendra appui toute une série d'événements et de relations interpersonnelles. Conséquemment, pour tenter de remplacer l'image de Drozdowski, Fuchs accompagne le narrateur lors de l'enquête : « [...] et son fiasco avec Drozdowski rejoignait son fiasco de maintenant, et les deux se fondaient en un fiasco unique [...]. » (p. 83)

«Combien de phrases peut-on créer avec les vingt-six lettres de l'alphabet? [...] Les murs et les planches de bois déversaient également des combinaisons

infinies. » (p. 48) La citation précédente montre comment l'œuvre de Gombrowicz évoque une multitude de possibilités. Le récit semble déceler autant de possibilités structurantes que d'événements, d'objets et de signes pertinents captant le regard d'un sujet. Si nous prenons par exemple les scènes où Witold se retrouve à table et discute avec les hôtes et la compagnie, nous pouvons déceler tout un arrangement social qui s'édifie autour d'une série de plats, de conversations, d'unions, etc. Witold s'immisce au sein d'individus qui ne le soupçonne guère des atrocités qu'il a commises. Il a tout de même pendu un chat et vogue sur un tout autre plan, sur une réalité parallèle à l'ensemble des individus se trouvant à table. Nous pourrions donc analyser cette scène comme une situation microcosmique en contraste avec l'ensemble des événements qui ont cours dans cette petite société de l'auberge. Le narrateur s'apparente donc au chaos qui menace la pensée, qui défie la norme et qui demeure cependant inscrit dans l'ensemble des liens et des régulations construits par une conscience, génératrice d'un ordre. *Cosmos* est le roman du contraste permanent entre l'ordre et le désordre, entre une expérience reconnue normale de la causalité événementielle et une forme incongrue de celle-ci : « J'aperçus un moment le moineau, le bout de bois, le chat, en même temps que les bouches...comme des déchets dans le bouillonnement d'une cascade...perdus. » (p. 187) Le narrateur peut donc facilement faire partie de la norme tout en construisant ses propres séries et en percevant le monde à sa façon. Cependant, son monde se construit à partir d'un événement unique qui en engendrera d'autres mais qui, toutefois, demeureront singuliers et personnels.

### ***I.II : Combinaisons et après-coup***

L'événement initial engendre un ordre sériel à partir duquel Witold construit son identité. Par exemple, le signe-moineau auquel le narrateur adhère au début du récit, lui permet d'élaborer toute une série de combinaisons en rapport avec une flèche, un clou, un fil, un bout de bois etc. Ainsi, la construction de l'ordre s'établit par un agencement d'éléments produisant des combinaisons qui découlent du signe initial. L'ensemble de la vision de Witold s'échafaude sur une perspective d'associations entre l'établissement d'une suite ordonnée et les combinaisons à sa disposition :

Comment avions-nous pu voir là-haut?! Je regardais aussi, la table, la nappe, il faut avouer que les possibilités sont en nombre limité – et la main de Léna qui reposait sur cette nappe, détendue, petite, ambrée, tièdement fraîche, rattachée par le poignet à la blancheur du bras (que j'imaginai plutôt car mon regard ne montait pas si haut), donc cette main était paisible et inactive, [...]. (p. 58-59)

La main de Léna devient donc une forme de possibilité, d'étude soumise aux règles de productions de combinaisons concevables générées par le narrateur. En fait, sa pensée progresse par sections. En usant de la main comme point de départ, le narrateur parvient à se questionner à propos de Léna et va jusqu'à avancer des suppositions sur sa relation de couple. De même, Witold cherche à établir un lien entre lui et Léna pour construire une série de rapports entre eux. Or, au lieu de parvenir à ses moyens par l'élaboration d'une discussion où par tout autre moyen jugé adéquat, Witold sombre dans des suppositions et des analyses qui nourrissent ses convictions.

La main de son mari, cette abomination érotiquement non érotique, cette chose bizarre chargée d'érotisme « à travers » Léna, en liaison avec la

menotte de celle-ci, cette main qui, d'ailleurs, se présentait convenablement[...]mais ils pouvaient aussi rester un tout petit peu en relation avec les regards que je lançais de mes yeux mi-clos, quoique cette possibilité fût, il fallait en convenir, presque nulle, une chance sur un million[...] (p. 59)

La cohésion des combinaisons découle du fait que le narrateur tisse, à travers les notions de possibilités soumises à sa disposition, des combinaisons qui produisent du sens en fonction de son choix initial. C'est une forme de construction subjective menée à l'extrême étant donné que le narrateur se positionne comme le pivot de toutes les concordances qu'il subit et génère : « Moi je pensais » et si c'est à cause de moi que sa main de se referme » et je savais que cette pensée était sans valeur, mais que se passe-t-il, un élan, une secousse, un cataclysme, Bouboule en un sursaut de sa masse grasse, fait un plongeon sous la table, la voilà dessous, pendant un moment [...]. » (p. 60) Le comportement de Witold se veut obsessionnel et impulsif étant donné que tout se rapporte à une mise en ordre sérielle. La construction de Witold se décline, cependant, de manière retorse étant donné qu'il s'engouffre dans la perte malgré l'ordre qu'il croit avoir établi. Les possibilités et les combinaisons sont si nombreuses qu'il vogue aux limites de la folie :

Je ressentis le chat enterré, le chat étranglé – pendu entre le moineau et le bout de bois, immobiles là-bas, qui prenaient de l'importance par leur propre immobilité dans cet endroit perdu, abandonné. Obstination diabolique! Plus ils étaient loin, plus ils étaient près! Plus ils étaient insignifiants, absurdes, et plus ils étaient imposants, puissants! Quel piège, quelle combinaison infernale! Quel traquenard! (p. 147)

L'élaboration de combinaisons apparaît au centre de toutes productions de sens pour et par Witold, lui permettant du même coup d'aller de l'avant en ce qui concerne le développement de sa sérialité. Cette création de sens demeure

primordiale quant à l'évolution et la complexité des rapports que Witold entretient avec son entourage.

« [...] mais aussi des objets plus difficiles, parce que plus complexes, comme par exemple le tournant et la disparition d'un chantier, le rythme des ombres...et je me mis, malgré moi, à chercher des figures, des rapports; je n'en avais pas envie, je me sentis fatigué [...] m'apparaissaient comme quelque chose de cérébral, de fatigant, je pensai[...] (p. 26)

De plus, dès qu'il se trouve confronté à une impasse, Witold se permet de commettre des atrocités (pendaison du chat, de Lucien) pour permettre à sa série de perdurer. Witold se trouve à élaborer ses pensées de façon similaire à un jeu d'échec où chaque geste posé le plonge plus profondément dans le gouffre de la sérialité qui permet ensuite l'essor de nouveaux objectifs. En somme, la sérialité produite par Witold met en place de nouveaux rapports auxquels il se soumet et qui le dirige vers un positionnement social ambigu où il est à la fois une sorte de tueur en série et un simple locataire de pension :

Et si c'était elle? Si c'était elle qui avait tué le chat? Je savais bien qui l'avait tué puisque c'était moi, mais par son « Léon » elle attira tous les regards, l'insistance de Léon parut avoir trouvé son but et s'abattit sur elle [...] elle *aurait pu*, et tout cela ensemble, le torse, les extrémités, etc., *pouvait* avoir étranglé et pendu le chat! (p. 105)

Aucun rapport éthique ne semble guider Witold quant aux gestes qu'il commet et sa façon de les interpréter. Il sombre facilement dans un délire alors qu'il parvient à apposer aux discours des autres certains éléments qu'il crée de toutes pièces. L'aliénation du narrateur provient surtout du fait que sa production de sens se voit, d'entrée de jeu, biaisée par les rapports manipulateurs qu'il entretient avec sa sérialité envahissante. Cependant, les actions qui sont motivées dans le cadre des pendaisons lui permettent de faciliter la mise en place de son discours, de sa

propre histoire, étant donné qu'il contribue au développement de son récit en nourrissant sa mise en ordre sérielle. Conséquemment, la production de sens de Witold, aussi particulière qu'elle semble être, le positionne malgré tout comme sujet pensant à l'intérieur d'un cadre social où les limites premières entre le bien et le mal sont enfreintes par ses actions.

Outre le fait que la production de sens se déroule par l'agencement de combinaisons et de manipulations, il demeure néanmoins qu'une majorité des étapes intellectuelles de Witold se construit dans l'après-coup de ses actions. En fait, Witold évoque régulièrement une prise de distance suite à ses actions :

Dans l'après-midi, nous nous rendîmes en ville, en autobus, pour faire quelque achats. Puis ce fut l'heure du dîner que j'attendais avec impatience parce que je voulais voir Léna et Cathérette, Cathérette avec Léna, après cette fameuse nuit. Dans cette attente, je m'abstenais de toute pensée à leur sujet : d'abord voir encore une fois, ensuite seulement penser. (p. 29)

Les ramifications de ses actions ne sont analysées qu'une fois les gestes commis. Witold réfléchit rarement aux conséquences de ses actions avant de les commettre; il agit en fonction de la série pour ensuite analyser et rectifier son tir. Tout se produit dans l'éloignement, dans l'élaboration d'une distance qui génère une prise de position en rapport avec la mise en ordre sérielle de son récit. Or, cette distanciation ne provoque pas un changement de cap dans le comportement de Witold, mais plutôt une solidification de son ancrage dans la série qui permet de le définir. C'est par l'entremise de cette distance que Witold perçoit l'ensemble de son environnement. C'est ce recul qui lui permet de planifier l'ordre de ses actions. Bref, Witold peut être considéré comme un être calculateur. Il planifie en

fonction de se rapprocher de Léna et pour faciliter le développement de sa mise en ordre sérielle. Le discours du narrateur portant sur l'après-coup se veut une analyse des combinaisons possibles avec l'application de celles-ci. Ainsi il s'interroge : faut-il agir et de quelle manière dois-je m'y prendre?

Que cherchais-je? Qu'est-ce que je cherchais? La tonalité de base? Le thème dominant, l'axe autour duquel j'aurais pu recréer, recomposer mon histoire personnelle? Mais la distraction, et non seulement la mienne, intérieure, mais aussi celle qui venait de l'extérieur, de la multiplicité et de la profusion, la distraction ne me laissait me concentrer sur rien, une bagatelle me détournait d'une autre, tout avait autant et aussi peu d'importance, que je m'approchais et m'éloignais. (p. 114)

La fonction de l'après-coup se développe aussi autour de la question du récit de Witold. Les actions qu'il commet contribuent au développement de son histoire en tant que sujet, de son parcours en tant qu'individu. L'ensemble contribue à la définition et à la production de sens, d'ordre, d'un cosmos, une fois que les actions ont été commises. L'après-coup lui permet ainsi d'ordonner la multiplicité et d'adhérer à une version qui le définit en tant que sujet.

Voyons, voyons...d'un autre côté (ou d'un troisième côté? Combien de côtés y a-t-il?), n'oublions pas ce « on est comme on est », n'était-ce pas là la clef de l'énigme, la clef de ce qui se malaxe, se cuisine ainsi,[...] nous disons « une forêt » mais qu'est-ce que ça signifie, de combien de petits détails, de petits éléments, de particules, se compose une seule feuille d'un seul arbre? nous disons « une forêt » mais ce mot est formé d'inconcevable, d'inconnaissable, d'inconnu. On se repose à la clarté du jour au milieu de choses ordinaires, quotidiennes, familières depuis l'enfance : de l'herbe, des buissons, un chien (ou un chat), une chaise, mais seulement tant qu'on n'a pas compris que chaque objet est une armée immense, une foule inépuisable. (p. 172-173)

Cette citation évoque la complexité du multiple, tout en démontrant que la réflexion de Witold lui permet de se détacher d'axes pluriels par son adhésion à une mise en ordre sérielle poussée à l'extrême. Cette série, génératrice de l'ordre et d'un cosmos,



régularise le récit du sujet, évitant de se confronter au vertige des combinaisons et des amalgames perturbateurs d'un sujet en quête de sens. Le narrateur est donc porteur d'un développement narratif, d'un parcours prenant appui sur la figure du moineau jusqu'à la pendaison de Lucien. Ainsi, l'après-coup, ou plutôt l'analyse de ses actions, lui permet de percevoir adéquatement la direction dans laquelle il devrait poursuivre pour contribuer au prompt déroulement de la série. Conséquemment, l'après-coup offre à Witold la possibilité d'ériger une stabilité sur laquelle il peut prendre appui pour se retrouver en tant que sujet.

L'éloignement ou la prise de distance contribue à l'évaluation des limites et de la manipulation chez le narrateur. Comme sujet, Witold transgresse les limites sociales en participant au « rituel » des pendaisons. Engouffré dans la série, il se doit de l'entretenir en enfreignant le respect de l'intimité entre Lucien et Léna et en posant des gestes violents à l'égard d'un chat. Nous devons cependant noter que la compréhension du binarisme bien/mal positionne un sujet à l'intérieur d'une grammaire sociale, de règles conformes au bon développement social. D'entrée de jeu, la fascination pour le moineau pendu, positionne Witold dans un état parallèle à une norme se voulant plus respectueuse de la vie. Ainsi, le désir de générer du sens se trouve, malgré tout, arraisonnée à l'opposition structurante du bien et du mal. La progression du récit personnel, nourrit par une mise en ordre sérielle envahissante, prime sur le respect de l'ordre social et accentue la teneur individualiste de Witold. Le sens doit être généré à tout prix, car sans lui, le narrateur sombrerait dans le gouffre d'une multiplicité sans points de repères :

Drôle de phénomène! dit Fuchs qui achevait de raconter comment, en venant ici, nous avons trouvé le moineau. Un moineau pendu! Pendre moineau! C'est vraiment passer les bornes! – Passer les bornes, oui vraiment, les bornes! approuva Léon avec politesse et, confirmant joyeusement son accord : les bornes, imaginouillez-vous un peu, les bornes, tarara! mais quel sadisme! (p. 31)

La citation précédente décrit comment le narrateur se trouve à l'opposé de la vision de Fuchs et Léon. Le moineau, figure nodale de la construction de Witold, évoque à quel point le narrateur a déjà transgressé les limites usuelles en développant son récit ainsi que tout un parcours intellectuel autour d'un cadavre suspendu :

Dieu! Comme j'étais comblé par la vue de cet oiseau solitaire, planant au-dessus de tout, suprême! Point supérieur, point royal. Était-ce possible?[...] Ici, au contraire, un royal oiseau – hosannah! – par quel miracle point si lointain s'était-il imposé comme un coup de canon, terrassant la confusion et le trouble? (p. 129)

L'ensemble de l'œuvre de Gombrowicz met l'accent sur l'importance du sujet qui se narre son histoire et qui se positionne en fonction de certains éléments auxquels il adhère. À force d'analyser sa position de sujet et de revenir sur les éléments constitutifs de sa mise en ordre sérielle, Witold demeure, en raison de son adhésion au signe-moineau, inscrit dans le binarisme (bien\mal) social. Il évolue dans des zones teintées de gris où son obsession avec le cycle des pendaisons et sa recherche permanente de liens entre des éléments aléatoires motivent des gestes réfléchis, mais inadéquats sur le plan social. En fait, comme tout sujet, il adhère à un élément qu'il adopte comme législateur d'une série, d'un ordre, d'une identité. Cependant, le signe-moineau entraînera sa série au point où toute une constellation viendra se greffer à l'élaboration d'un cosmos. Chaque

sujet évolue donc dans un cosmos qui lui est propre, construit sur un point central qui entraîne la création d'éléments constitutifs au développement d'un récit, d'une histoire, d'une identité.

## **Chapitre II : Le roman de la possession : *Les envoûtés* de Witold Gombrowicz**

### **Résumé**

Tout comme dans *Cosmos*, l'action dans *Les envoûtés* peut être divisée en deux trames principales. D'une part, le récit présente la relation amour/haine entre Walczak, un professeur de tennis, et Maya, fille de Mme Okholawska, propriétaire du manoir-pension de Polyka. D'autre part, nous est présenté un conflit de famille à l'intérieur du château de Myslotch où le prince Holchanski sombre dans la folie suite au départ de son fils illégitime qu'il refusait de reconnaître officiellement. Le récit est parsemé d'intrigues qui se déroulent en partie à Varsovie, mais principalement à Polyka, dans la campagne polonaise.

La relation destructrice entre Maya et Walczak puise sa source dans un dédoublement physique et psychologique. Bien que les deux personnages proviennent de deux classes sociales opposées, plusieurs éléments les rapprochent l'un de l'autre. Dès le début du récit, l'aspect de ressemblance est continuellement posé entre les deux personnages: « Il y avait toutefois en elle quelque chose qui l'attirait au point qu'il n'arrivait plus à s'en détacher. Soudain il comprit : « Mais elle dort exactement comme moi.» Et cette découverte le stupéfia<sup>23</sup>.» Dans l'ensemble, leur relation se construit autour d'un sentiment d'attraction qui, en fait, en raison de la réticence de Maya, se traduit par une

---

<sup>23</sup>GOMBROWICZ, Witold, *Les envoûtés*, Éditions Gallimard, 2000. p.18

Toutes les citations sont extraites de cette édition. Après une citation du roman, je n'indiquerai plus que le folio entre parenthèses.

répulsion continuelle. En effet, Maya refuse de s'associer à un simple professeur de tennis alors qu'elle est déjà fiancée, par mesure de sécurité financière, au futur héritier du prince Holchanski, Kholawitski. L'association entre Maya et Walczak prend donc l'aspect d'une relation d'enfants où, pour attirer l'autre, les personnages préfèrent se provoquer au lieu de s'avouer amoureux.

Inouï! Déjà, dans la voiture, en revenant de la gare, elle avait remarqué de telles similitudes qu'elle en avait été effrayée... Puis sur le court, quand ils se donnaient au jeu avec le même acharnement... Elle était atterrée que cette ressemblance sautât aussi aux yeux des autres. Elle, Maya Okholowska, et un Walczak. (p. 55-56)

Suite à une série d'épisodes marqués par un contexte d'attraction et de répulsion, Maya, lors d'une marche en forêt, propose à Walczak de lancer un écureuil sur le tronc d'un arbre. Walczak pose ce geste et reconnaît qu'il est effrayé par le contrôle que Maya exerce sur lui. Suite à une confrontation physique entre eux et, poussé de la sorte à commettre le mal, Walczak, apeuré, s'enfuit à Varsovie. Maya, sous le prétexte de vouloir être autonome s'enfuit aussi vers la capitale. Rendu à Varsovie, Walczak pratique son ancien métier de serveur. De son côté, grâce à ses contacts, Maya trouve un emploi de secrétaire chez le millionnaire Maliniak qui l'engage afin de torturer sa maîtresse (sa propre nièce) qui compte devenir l'héritière de la fortune. Par exemple, il gâte Maya des meilleurs plats alors qu'il impose un régime à sa nièce; ou encore, il magasine de jolies robes avec Maya en présence de sa nièce etc. Par la suite, Maya et Walczak se croisent dans un bar et se mettent à danser ensemble. Il s'en dégage une énergie frénétique qui semble rapprocher les deux personnages. Peu après leur rencontre, le millionnaire est assassiné. Maya et Walczak se

soupçonnent alors que la suspecte plausible devrait être la nièce. Une fois de plus les personnages se séparent. Cette fois-ci Maya rencontre Hincz, un voyant célèbre, qui lui offre son aide dans ses recherches. Perdu et envoûté (parce qu'il mord un crayon ayant appartenu jadis à François) Walczak se redirige vers Polyka où il loge chez un paysan, François, qui s'avère être le fils illégitime, non reconnu officiellement par le prince Holchanski. Hincz et Maya retrouvent Walczak et décident de l'amener au château, là où, Kholawitski, nourrit par une jalousie envers Walczak, décide de les enfermer dans une cuisine hantée. Cette cuisine a la réputation de rendre fou les gens qui y logent puisqu'on y retrouve une serviette continuellement en mouvement accrochée à une patère. (François, par l'accumulation de frustration, transmet semble-t-il à la serviette une parcelle de son énergie négative). Walczak réussit à jeter la serviette par la fenêtre et met fin à son envoûtement et à la réputation maléfique de la cuisine. Cependant, son geste fait en sorte que ses cheveux blanchissent d'un seul coup. Finalement, les deux personnages assument leur amour et triomphent des forces du mal :

-Ah, fit Hincz, savez-vous que plus j'y pense, plus je suis persuadé que la folie de Walczak n'était provoquée que pour une part minime par les fluides de la serviette, incontestables par ailleurs. Certainement, tout ceci demeurera une énigme. Mais la vraie cause de sa folie c'était Maya. Voyez-vous, poursuivit-il, lorsque nous rencontrons dans la vie humaine un élément inexplicable et mystérieux, nous avons tendance à tout mettre sur le compte de son influence.[...] L'homme est l'artisan de son propre destin. (p. 463)

La seconde trame se déroule en majorité entre les murs du château (hanté) de Myslotch. Le prince Holchanski a un fils illégitime (François), qu'il refuse d'instruire et de reconnaître officiellement. De plus, il lui impose un statut

similaire à celle d'un serviteur. François, mécontent, se révolte, ce qui engendre du même coup un sentiment de culpabilité chez le prince. Son père tente par tous les moyens de s'excuser, mais François ne semble aucunement réceptif. De plus, pour se venger, François menace de se suicider, ce qui force le prince à le barricader dans la cuisine (pas encore hantée) qu'il aménage en chambre. Avec effort, le prince se met à dormir au devant de la porte et tente d'instaurer un dialogue avec son fils, pour rétablir un sentiment d'amour et de reconnaissance filiale. Malheureusement, le fils disparaît et, du même coup, une serviette accrochée à une patère, à l'intérieur de la cuisine, va se tordre et bouger continuellement. Ce phénomène demeurera inexplicable jusqu'à l'intervention de Walczak. Devenu faible et hanté par de lourds remords, le prince fait appel à Kholawitski, membre éloigné de la famille. Kholawitski, secrétaire du prince, n'a comme objectif que de devenir héritier du château qui abrite une fortune en raison de ses nombreux tableaux et autres pièces d'arts. Pour parvenir à ses fins, le secrétaire n'a d'autre choix que de maintenir le prince dans un état fébrile. Cependant, le plan du secrétaire est menacé par Skolinski, professeur d'histoire de l'art, qui se dirige vers le château de Myslotch pour y répertorier les nombreuses pièces qui s'y trouvent. De peine et de misère, le professeur fini par gagner la confiance du prince, en le détachant de l'emprise de Kholawitski, et en l'aidant à mettre de l'ordre à l'intérieur du château. Les plans du secrétaire s'écroulent et le prince retrouve la santé, la dignité et son fils.

*Les envoûtés* évoque le dédoublement et la dépossession de personnages profondément aliénés par leurs relations sociales. Les deux trames

s'entrecroisent continuellement laissant apparaître tout un cadre de manipulations où les objectifs personnels de l'un prime sur les objectifs de l'autre. La théorie du stade du miroir de Jacques Lacan démontre pertinemment le processus d'identification entre Walczak et Maya. C'est par ce processus que le « je » (Walczak), passe par une image (Maya) pour se constituer. La fonction du « je » ne se réalise qu'en rapport avec l'autre. Il y a donc une scène d'aliénation, où le « je » s'identifie à l'image de l'autre pour reconnaître son identité corporelle et son unicité en tant que sujet distinct. Pour se dire « je », il faut donc pouvoir l'opposer à de l'autre, sans s'y perdre indéfiniment. Dans le cas de Walczak, il est possédé et perdu dans l'autre. Il ne parvient pas rapidement à s'identifier comme sujet par l'entremise de Maya; bien au contraire, il ne fait que se perdre dans l'image de celle-ci. En effet, Walczak est capté par Maya; il se trouve dans une scène d'aliénation, pris dans le miroir de l'autre. Or cet état perdure jusqu'au moment d'assomption, lors de la rupture du sort et la dissociation de son dédoublement. Cependant, il s'aliène en rapport à Maya (image) et ne parvient pas à cerner son propre « je ». Walczak n'a donc d'autre choix que de passer par Maya, pour établir son « moi » (l'image à laquelle il s'identifie et vice versa). Néanmoins, il a besoin du support de l'altérité pour pouvoir se constituer et s'élaborer comme entité singulière ponctuelle. En somme, étant capté par Maya, Walczak est d'abord sujet de la dépossession et du morcellement. Il a besoin de confronter l'Autre (Maya) et de s'en détacher pour parvenir à se constituer comme sujet indépendant. Cependant, la configuration de Walczak repose sur la scission avec l'Autre qui va



lui permettre de développer son récit identitaire. Son développement identitaire repose alors sur une logique de l'identification où le sujet se doit de se détacher de l'emprise de l'autre pour s'affirmer comme entité singulière.

### ***II.1 : La possession***

Que ce soit au niveau professionnel, amical ou personnel, une grande partie des relations sociales évoquent un contexte de normes et d'obligations. La postulation à un emploi serait probablement un des exemples les plus pertinents de ce constat. C'est par les lois, bien souvent, non-écrites, du jeu et de l'étiquette que le sujet se fait valoir aux yeux de l'employeur. L'individualité de ce sujet est définie par ses réalisations antérieures, emplois, établissements fréquentés etc. Parfois, la manipulation des apparences l'emporte sur la vérité. Bref, l'aspect du jeu, de la manipulation et de la contorsion de faits demeurent présents à l'intérieur de l'axe social. Comme individu, comme sujet porteur d'une histoire, nous sommes conduits à appréhender l'Autre sous divers axes de reconnaissance. Que ce soit à l'intérieur d'un contexte professionnel ou amoureux, nous serons toujours confrontés au je(ux) de l'altérité. La seconde œuvre à l'étude de Gombrowicz, *Les envoûtés*, décrit ce processus de manipulation et de relations sociales prenant appui sur la duperie, sur le jeu et la pseudo-conformité. Le personnage principal, Walczak, est confronté à Maya, son reflet féminin. Il s'ensuit tout un chamboulement d'événements véhiculés par le mensonge, la manipulation et l'appât du gain. La majorité des personnages adoptent une posture d'imposteur, de caméléon teintée de comportements distincts en fonction de ce qu'ils convoitent. L'auteur établit une

vaste symétrie parmi les relations retorses; par exemple entre Walczak/Maya et Kholawitski/le prince. Cette symétrie se veut un modèle de supercherie où la relation d'amour/haine entre Walczak et Maya n'est définie que par un jeu de duperie et de manipulation. Il en va de même pour Kholawitski qui cherche à réduire l'autonomie d'un prince vieillissant pour hériter de sa fortune. Similairement à la mise en ordre sérielle envahissante qui ternit les relations sociales saines à l'intérieur de *Cosmos*, les relations dans *Les envoûtés* sont parsemées d'embûches et de pièges qui reposent sur une approche manipulatrice.

La notion de dédoublement se situe, à la fois, au cœur de l'œuvre de Gombrowicz et comme pilier de la construction de Walczak en tant que sujet. Son identité propre de sujet demeure perpétuellement en contact avec une scène de dédoublement. En effet, l'identité du protagoniste demeure entrelacée avec celle de Maya (d'où le processus d'identification lacanien à une image.) : « À vrai dire, elle n'était pas son genre. Il préférait les femmes plus âgées et plantureuses. Il y avait toutefois en elle quelque chose qui l'attirait au point qu'il n'arrivait plus à s'en détacher. Soudain il comprit : « Mais elle dort exactement comme moi. » (p. 18) Cette citation, fort intrigante, définit comment, les similarités d'ordre physique se rejoignent même dans le sommeil alors que les sujets n'exercent aucun (ou très peu) de contrôle sur leur posture physique. Outre les ressemblances d'ordre physique et psychologiques (impulsivité, pâleur, comportements) qui sont énumérées tout au long du récit, nous remarquons l'aliénation (à l'image Maya) dans laquelle évolue Walczak. D'une

certaine façon, son expérience du dédoublement vient contrecarrer sa quête d'authenticité, étant donné qu'il demeure continuellement comparé au personnage de Maya. Du point de vue où le personnage se narre son histoire, où l'ensemble de ses expériences devraient se rapporter à lui, Walczak établit des repères et des expériences en rapport avec Maya. À l'exception des cours de tennis qu'il offre à celle-ci, les actions qu'il entreprend ont lieu dans l'ensemble en raison de l'intérêt des autres. Sa construction comme sujet ainsi que la perception des autres à son égard s'établit continuellement en fonction de Maya : « [...] et leur ressemblance sautait aux yeux, éclatait dans chaque attitude, chaque regard qui, sans être rigoureusement identique, rappelait Maya, le rapprochait de Maya...C'était intolérable... » (p. 150) La citation précédente montre à quel point le degré de dédoublement va jusqu'à menacer l'identité de Walczak. En tant qu'individu, l'association continue à son double, fini par engendrer un sentiment d'errance étant donné que l'ensemble de ses perceptions et celles des autres gravitent autour du facteur de la ressemblance et non pas de son incomparable individualité. Conséquemment, le poids de la relation entre Walczak et Maya, où l'un est le double de l'autre, finit par générer un sentiment de curiosité, d'animosité et de fusion, où chacun se perd à l'intérieur d'une relation complexe amour/haine. L'épisode où, sous les ordres de Maya, Walczak met un terme à la vie d'un écureuil en le projetant sur le tronc d'un arbre, témoigne du conflit qui les anime et qui se soldera par une altercation physique. En somme, cette confrontation a pour but l'exclusion de l'autre pour établir la supériorité d'une seule individualité, du triomphe d'un

seul sujet. C'est la réplique par la violence au nom de l'affirmation de soi. Ainsi, le contrôle psychologique qu'exerce l'un sur l'autre varie d'une situation à l'autre, d'un contexte à l'autre, où la relation de soumis/dominant évolue selon un rapport de force aléatoire :

Walczak s'effraya de la fureur de Maya! Mais elle ne fit que redoubler la sienne. Et Maya avait beau savoir sa dernière heure arrivée, elle n'y pensait pas, mais voyait seulement ses mains prendre Walczak aux cheveux, le griffer, le battre, chercher à le détruire comme elles pouvaient – tant que sa sombre et aveugle force d'assassin n'était pas venue à bout d'elle. Assassins, ils l'étaient tous les deux! Ils ne vivaient que pour assouvir leur implacable haine! (p. 173)

Indirectement les deux personnages reconnaissent que la destruction de l'un mettrait fin à la vie de l'autre. Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est qu'ils se pourchassent (par amour) en vue de complexifier les tâches de l'autre; mais cela prend un certain temps avant qu'ils s'avouent, face à face, l'amour qu'ils éprouvent. Le dédoublement, tout comme la mise en ordre sérielle poussée à l'extrême dans *Cosmos*, est développé jusqu'à atteindre un niveau où le protagoniste n'est plus législateur de son récit, de son comportement.

Aussitôt ils se sentirent proches l'un de l'autre, en parfait accord. Pourquoi donc ne s'accordaient-ils que dans le mal? Pourquoi suffisait-il qu'ils se missent à comploter pour se sentir tous deux parfaitement bien ensemble et que se dissipassent tous leurs problèmes de communication? (p. 332)

Ainsi, toute cette expérience de dédoublement vient confirmer le fait que Walczak narre son histoire, sa configuration identitaire, en fonction de Maya. La scission entre les personnages est nécessaire pour le développement de la trame identitaire individuelle de Walczak/Maya.

Mis à part le récit d'envoûtement-dédoublément, Walczak érige ses fondations identitaires sur la notion de hasard qui lui a permis, d'une part, de gravir quelques échelons sociaux, et de l'autre, d'être fixé comme sujet : « De nouveau il sentit l'angoisse le gagner. Il n'aurait pas dû venir ici. Peut-être était-il encore temps de fuir, même à pied, de faire demi-tour? Mais vers quoi? Sa vie n'avait été jusqu'alors qu'une suite confuse de hasards. » (p. 29) En fait, avant son arrivée au manoir de Polyka, la vie de Walczak était parsemée de joyeux hasards qui lui permirent de s'acclimater au milieu du tennis ainsi que de s'établir chez le propriétaire d'un club (Mietchkowski) : « C'est fortuitement qu'il avait été engagé à l'âge de dix ans pour ramasser les balles dans un club de tennis de Lublin.[...] Cependant la chance lui sourit à nouveau : son père s'établit à la campagne et Walczak put définitivement s'établir chez Mietchkowski. » (p. 29-30) Le contraste entre une vie gérée, plus ou moins, par le va-et-vient des opportunités et l'expérience d'un déboulement où il perd son identité, demeure un facteur important de la transformation de la vision chez Walczak. Suite à l'élaboration de son cheminement par la chance et le hasard, Walczak a un autre parcours identitaire qui s'élabore autour de l'expérience du dédoublement. Ainsi, nous constatons que Walczak ne gère pas pleinement l'étendue de ses intérêts. En fait, c'est la discipline acquise en pratiquant le tennis qui lui permettra de gagner en lucidité, en ce qu'il parviendra à reconnaître son talent de joueur, cherchant alors à démontrer ses capacités pour pouvoir compétitionner sur la scène internationale. Ainsi l'aspect du jeu prend une tournure primordiale à l'intérieur des relations interpersonnelles.

Nous constatons que l'ensemble des relations interpersonnelles décrites dans le récit apparaissent sous la forme d'un voile, d'une mascarade où la prise de décisions et d'actions semble motivée par un intérêt calculateur où chacun des personnages participe au plan manipulateur de l'autre. Cela prend l'allure d'une mascarade caméléonesque où tous les intérêts relationnels sont régis par un ordre préétabli. En somme, la majorité des interactions entre les personnages semble régis par la manipulation. Outre l'enquête sur l'envoûtement de Walczak en relation avec la cuisine hantée du château Holchanski, nous remarquons que le contact avec l'autre est aussi axé sur un envoûtement, un mauvais sort manipulateur qui prend possession des sujets. Par exemple, l'union « d'amour » entre Maya et Kholawitski repose sur la sécurité financière que recherche Maya : « Crois-tu que j'ignore pourquoi nous sommes fiancés? Tu as fait le calcul qu'il pouvait être avantageux d'être pendant quelques années la femme de Kholawitski, parce que Kholawitski a toute chance d'être d'un moment à l'autre à la tête d'une petite fortune – et que tu ne te vois pas vivant dans la misère. » (p. 54) De plus, la relation entre Kholawitski et le prince repose sur le manque d'honnêteté: « Le prince devenait de plus en plus soupçonneux. Le secrétaire n'ignorait d'ailleurs pas qu'il éprouvait à son égard un inconcevable mélange de confiance aveugle et d'extrême défiance. » (p. 122) Nous pourrions évoquer aussi la relation entre Kholawitski et Skolinski, où le premier tente de perturber la santé mentale de l'autre en lui proposant de dormir dans la cuisine hantée. La liste de ces relations retorses pourraient être longue; cependant il faut noter qu'elles reposent surtout sur un rapport de

force, où l'honnêteté fait place à la ruse et au mensonge. Du même coup, nous voyons se développer des relations basées sur la soumission, sur le contrôle ainsi que sur la prolifération de la duperie. Nous décelons que tous les rapports entre les personnages prennent l'allure d'un jeu, d'une immense partie d'échec où chaque pièce élabore son propre stratagème pour conquérir la case de l'autre. Ces relations intensifient le jeu de la supériorité d'un Je. Tous les personnages ont leurs intérêts personnels à cœur, au point où ils oublient les implications sociales de leurs gestes. Nous constatons ainsi que l'individualité se construit en fonction d'un seul axe identitaire : l'égoïsme. En fait, le récit s'érige sur la dualité opposant l'égoïsme et l'altruisme et décrit à merveille les techniques envahissantes et manipulatrices des intérêts personnels au détriment des intérêts collectifs.

De repenser à leur conversation, aux rires qu'elle avait eus à leur facile entente, et à cette course en allant chercher les raquettes, le sang lui afflua au visage, elle pressa le pas comme pour fuir, serra les poings et les mâchoires comme au souvenir d'une inconvenance, cherchant en vain à se persuader que ce n'était qu'un jeu, qu'elle se mettait volontairement au niveau du garçon. Comme elle se trouvait ridicule! Et semblable! Toujours plus semblable! (p. 91-92)

Cette citation décrit comment Maya refuse de voir la vérité de plein gré. Elle préfère fuir et détourner, tant qu'elle en a le temps, ses sentiments pour Walczak pour se convaincre de la supériorité de son plan concernant la fortune de Kholawitski. Elle fuit donc ses véritables sentiments à l'égard de Walczak, ce « vulgaire » garçon. Bref, les sujets sont porteurs d'un récit identitaire authentique auquel ils refusent d'adhérer pour faire place à l'élaboration de stratagèmes qui amélioreraient leur place sur la scène sociale. Conséquemment,

la recherche de l'essor social ainsi que l'appât du gain engendre une détérioration des relations entre les différents groupes de personnages. Malgré les nombreuses contorsions et l'élaboration incessante de voiles et de masques, les personnages demeurent attentifs à la narration de leur histoire, de leur identité, de leur construction. Pour se tirer d'affaires, pour fuir le piège de la manipulation, les personnages doivent demeurer à l'écoute d'un cadre authentique et moral qui viendra baliser le chemin d'une construction identitaire beaucoup plus saine en prenant appui sur l'honnêteté :

Ces circonstances l'inclinaient de plus en plus à la foi. Au milieu des effrayantes incertitudes de ce monde, un seul point lui apparaissait nettement : la vérité solide et simple qui proclame que le seul refuge de l'homme, son seul moyen de défense, son seul rempart sont ses qualités de caractère et son unique guide sa moralité. Il avait la certitude que si Maya et Walczak recouvraient leur santé morale, ils se tireraient de toutes les difficultés. (p. 390)

L'aspect moral demeure la solution unique pour fonder des relations adéquates entre les personnages. Ainsi, c'est en s'avouant (à elle-même et publiquement) son attirance pour Walczak que Maya se délivrera de sa gêne et de sa honte qui motivaient un comportement égoïste et calculateur. Le triomphe de l'honnêteté et d'une acceptation donnera un cadre aux relations qui prendront alors une tournure positive tout en étant affectées, à un degré moindre, par un minime contexte de manipulation, de ruse et d'amour : « Maya comprit qu'il y a dans la vie des moments où l'on doit se résoudre à tout oser et tout risquer pour sauver sa dignité d'être humain. » (p. 434)

À travers le contexte de malhonnêteté et de manipulation repose le secret de famille du prince Holchanski, qui, à lui seul, évoque tout un discours



du morcellement, de l'effacement et de la dépossession. François, par la non-reconnaissance manifestée par le prince à son égard, perd ses repères fondamentaux et devient sujet au morcellement ainsi qu'à la dépossession identitaire. Le secret de famille génère un lien social tordu et inadéquat en quoi il complexifie le rapport à l'honnêteté tout en évoquant une relation à l'autre biaisée. François reconnaît qu'il devrait être le seul héritier légitime du prince. Cependant, son rejet génère un degré de frustration tel qu'il provoque à lui seul toute l'épouvante et la hantise qui se manifestent autour et à l'intérieur du château de Myslotch. Par le refus de la reconnaissance légitime de son fils, le Prince devient l'instigateur de la dépossession, étant donné qu'il rompt une partie fondamentale du récit identitaire de François. Le refus de reconnaissance filiale altère donc le récit de François qui se retrouve sans les empreintes initiales soutenues majoritairement (dans le cas d'une famille) par le cadre maternel ou paternel, garant de l'identité. Tout au long du récit, le rapport des personnages à l'autre demeure retord et complexe. Or, quelle place devrait être accordée à l'autre? D'emblée un sujet se fait une promesse à lui-même, veut être reconnu en tant qu'entité unique; cependant, pour se faire, il doit passer par l'autre pour parvenir à établir un travail de configuration identitaire. Le prince, en refusant de reconnaître François comme son fils légitime, camoufle toute une série d'étapes essentielles au développement de la reconnaissance des origines et de la configuration de celui-ci. Il s'en dégage tout un contexte de délaissement, de dépossession, d'effacement ainsi qu'un sentiment de perte qui sera traduit par la manifestation et la transmission de son énergie négative. Le

secret de famille provoque une série de complications, de confusion et de perte de repères tout en générant un sentiment de regret perpétuel qui affaiblira la santé du prince et qui attisera la frustration de son fils.

L'expérience de l'envoûtement et de la possession s'apparente à la mise en ordre sérielle omniprésente décrite dans *Cosmos*. Tout comme Witold, Walczak n'agit pas comme législateur de ses propres actions. Une partie de sa configuration identitaire s'élabore autour de l'histoire de François et de la perte dans « l'image » Maya. En somme, il se fait messager du sentiment d'abandon de François et subit le climat de folie et de « force mauvaise » (p. 364) du château : « - Écoutez-moi bien! Dit-il avec force, vous êtes le jouet d'un esprit mauvais. M'entendez-vous? Vous êtes envoûtés par le démon. » (p. 396) L'envoûtement de Walczak fait en sorte qu'il perd sa faculté de juger entre le bien et le mal. Sa perte dans l'autre ne génère que confusion et aliénation. Les personnages du récit sont, à leur façon, envoûtés et aveuglés par un objectif personnel. Tous les moyens sont considérés comme adéquats pour atteindre leur fin. Le travail de configuration des personnages est strictement défini par une relation manipulatrice, et donc malsaine, à l'autre. Ainsi l'ensemble du récit traite de la difficulté à concilier les objectifs personnels et la vie en société.

### **Chapitre III : Le roman de la quête, *To the Lighthouse*, Virginia Woolf**

#### **Résumé**

Le roman de Virginia Woolf, *To the Lighthouse* se divise en trois parties. La première partie, *The window*, se déroule juste avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale et évoque M. et Mme Ramsay ainsi que leurs huit enfants, durant leurs vacances d'été sur l'île de Skye (Iles Hébrides, Écosse). Le phare, emblème du roman, s'érige en face de la maison, de l'autre côté de la rive.

James Ramsay attend impatiemment l'accord de ses parents pour passer une journée au phare. Sa mère lui propose d'y aller le jour suivant, mais M. Ramsay s'y oppose, en raison de la température, guère clémente pour entamer une randonnée de la sorte. Ainsi, dès la première page du roman, Woolf évoque d'emblée les pôles affectifs opposés que James éprouve à l'égard de ses parents :

'Yes, of course, if it's fine tomorrow,' said Mrs Ramsay. But you'll have to be up with the lark,' she added. [...] as his mother spoke with heavenly bliss. [...] 'But,' said his father, stopping in front of the drawing-room window, 'it won't be fine.' Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father's breast and killed him there and then, James would have seized it<sup>24</sup>.

De plus, Woolf dépeint efficacement le contexte social dans lequel évolue les Ramsay. Leur maison d'été semble se définir comme le point nodal de l'évolution des relations sociales des personnages relatés dans le roman. Les Ramsay reçoivent plusieurs invités dont Lily Briscoe, une jeune artiste (peintre)

---

<sup>24</sup>WOOLF, Virginia, *To the Lighthouse*, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2008, p. 7.

Toutes les citations sont extraites de cette édition. Après une citation du roman, je n'indiquerai plus que le folio entre parenthèses.

qui s'engage à faire le portrait de Mme Ramsay, ainsi que M. Tansley, disciple et fier admirateur des opinions ou théories philosophiques de M. Ramsay. La première partie relate les différentes opinions des personnages lors du souper organisé par Mme Ramsay, lequel se veut l'événement principal. C'est pendant ce repas chez les Ramsay que Charles Tansley stipule que les femmes sont incapables de peindre et d'écrire, soulevant l'indignation de Lily Briscoe, qui se met immédiatement à ruminer sur ces propos désobligeant : « Of all that only a few random marks scrawled upon the canvas remained. And it would never be seemed; never be hung even, and there was Mr Tansley whispering in her ear, 'Women can't paint, women can't write...' » (p. 42) Peu après, M. Ramsay rouspète alors que M. Carmichael, un poète, demande un second plat de soupe :

He was screwing his face up, he was scowling and frowning, and flushing with anger. What on earth was it about? she wondered. What could be the matter? Only that poor old Augustus had asked for another plate of soup – that was all. It was unthinkable, it was detestable (so he signaled to her across the table) that Augustus should be beginning his soup over again. He (Mr. Ramsay) loathed people eating when he had finished. (p. 78)

Malgré ces confrontations, la scène du souper se résorbera de façon positive et la soirée adoptera une tournure agréable et mémorable.

Mme Ramsay possède une vision idéalisée de l'amour et du mariage. Ceci la motive à former des couples et à promouvoir une opinion positive du mariage. « [...] she (Mrs Ramsay) was driven on, too quickly she knew, almost as if it were an escape for her too, to say that people must marry; people must have children.» (p. 51) Lors de l'après-midi précédent le souper, un ami de la famille, Paul Rayley, demande Minta Doyle en mariage. Ceci convient parfaitement à

Mme Ramsay qui se réjouit de la nouvelle union, faisant suite à l'échec entre Lily Briscoe et William Bankes. Les futurs mariés arrivent en retard au souper et contreviennent momentanément à la réussite de la soirée. Mme Ramsay se retire avant la fin du repas et s'aperçoit que la soirée tire à sa fin. Elle constate alors l'état éphémère de la vie humaine. « [...] she waited a moment longer in a scene which was vanishing even as she looked [...] she knew, giving one last look at it over her shoulder, already the past. » (p. 90) Une fois les invités desservis, et le calme s'emparant de la maison, Mme Ramsay rejoint son mari. C'est par une « discussion silencieuse » interrompue par les insécurités de M. Ramsay que l'union entre les deux personnages se manifeste :

He (M. Ramsay) was always uneasy about himself. That troubled her. He would always be worrying about his own books – will they be read, are they good, why aren't they better, what do people think of me? [...]his truthfulness – for instance at dinner she had been thinking quite instinctively. She (Mrs Ramsay) had complete trust in him. (p. 95-96)

De plus, en admettant l'impossibilité de se rendre au phare le lendemain, Mme Ramsay donne raison à son mari qui interprète ses paroles comme une forme d'affection, d'amour :

But she could not do it; she could not say it. Then knowing that he was watching her, instead of saying anything she turned, holding her stocking and looked at him. And as she looked at him she began to smile, for though she had not said a word, he knew, of course he knew, that she loved him. He could not deny it. And smiling she looked out of the window and said [...] 'Yes, you were right. It's going to be wet tomorrow.' She had not said it, but he knew it. And she looked at him smiling. For she had triumphed again. (p. 100)

La première partie du roman prend fin sur une note positive, l'accent étant mis sur la durabilité de l'union entre deux individus qui se complètent. Ainsi, cet

épisode se caractérise par l'enchaînement de monologues qui se mêlent et s'entrecroisent, évoquant la conscience et son monologue intérieur.

Dans la deuxième partie, *Time Passes*, l'écoulement du temps s'accélère. La Première Guerre mondiale ravage l'Europe. Mme Ramsay décède subitement durant la nuit; sa sœur Prue, suite aux complications de son accouchement, subit le même sort. Andrew Ramsay, l'aîné de la famille, est tué au combat. La famille étant affectée par de lourdes pertes et le climat social demeurant instable, les Ramsay évitent de se rendre à leur maison d'été durant 10 ans. Le domicile est abandonné à un triste état : les mauvaises herbes s'emparent du jardin et les toiles d'araignées envahissent la maison. Mme McNab, la concierge, parvient avec l'aide de ses collègues à réaménager la résidence. La demeure des Ramsay reprend vie à temps pour l'arrivée de Lily Briscoe qui, une fois sur les lieux, ressent le vide laissé par le départ de Mme Ramsay.

La troisième partie, *The Lighthouse*, réinstaura l'écoulement du temps de façon plus lente, similaire en cela à la première partie du roman. Woolf réintègre les monologues intérieurs des personnages (*stream of consciousness*). Les Ramsay sont de retour sur l'île de Skye et l'excursion au Phare aura finalement lieu : soit dix ans après la dernière tentative. M. Ramsay propose que James et Cam (une des huit enfants) l'accompagnent lors d'une randonnée au phare. Les Ramsay se préparent pour leur court périple, alors que Lily tente de terminer le portrait de Mme Ramsay qu'elle n'a pu compléter lors de sa dernière visite. Lors du trajet en bateau, malgré l'apitoiement continu de M. Ramsay, ses deux

enfants éprouvent un sentiment d'admiration à son égard : « [...] (now sitting in the boat) he was most lovable, he was most wise; he was not vain, nor a tyrant. Indeed, if he saw she was there, reading a book, he would ask her, as gently as any one could, Was there nothing he could give her? » (p. 155) Même James, qui éprouve habituellement un sentiment de dégoût envers M. Ramsay, ressent, à ce moment, quelque chose de positif envers son père qui le félicite (pour une rare fois) à propos de ses qualités de marin : « For she knew that this was what James had been wanting, and she knew that now he had got it he was so pleased [...] His father had praised him. » (p. 168) C'est un rare moment d'harmonie familiale depuis le décès de Mme Ramsay. De retour à la maison, Lily complète son portrait et du même coup parvient à extérioriser et libérer sa vision d'artiste.

Comme cité précédemment, *To the Lighthouse* nous présente une multiplicité de pistes de lecture. Par exemple, Manly Johnson dans son recueil intitulé, *Virginia Woolf*<sup>25</sup>, analyse le roman comme un éloge de la puissance de l'art et une représentation de l'attitude chaleureuse et accueillante de Mme Ramsay.

*To the Lighthouse* may be read as an elegy on the warmth of Mrs. Ramsay's character and as a tribute to the power of art represented by Lily Briscoe's completed painting : perhaps, too, a commemoration of the view of life held by both – "curled and whole like a wave." But it is also another of Virginia Woolf's intensive explorations of the mysterious male-female interplay – and perhaps formally the most

---

<sup>25</sup>JOHNSON, Manly, *Virginia Woolf*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1973, 129 p.

satisfying. For it does not rely on rhetorical statement and counter-statement [...]<sup>26</sup>

De plus, un extrait tiré du recueil d'études, *To the Lighthouse, the Waves* évoque la simplicité dans la perception des personnages par le lecteur en contraste avec la complexité de leurs interactions à l'intérieur du récit.

In form *To the Lighthouse* is as elastic as a novel can be. It has no plot, though it has a scheme and a motive; it shows characters in outline rather than in the round; and while it depends almost entirely on the passing of time, it expands or contracts the time-sense very freely.... It is a reflexive book, with an ironical or wistful questioning of life and reality. Somehow this steals into the pages, whether there is a sunny peace in the garden, or Mr Ramsay is interrupted in a fairy-tale, or a couple is late for dinner, so that one is inclined to say that this questioning of the meaning of things, however masked, is not only the essence but the real protagonist in the story....Perhaps this is one reason why you are less conscious of Mrs Woolf's characters than they are of each other<sup>27</sup>.

D'autres ouvrages critique montrent: 1) la complexité des relations interpersonnelles des personnages; 2) que le récit est semblable à un rêve; 3) qu'il y a une expérience d'émancipation chez Lily Briscoe ainsi que chez les filles de Mme Ramsay. Cependant, l'objet de notre étude repose sur le contexte familial entre James, M. et Mme Ramsay ainsi que le développement de James en tant que sujet indépendant. L'ensemble de l'analyse se rapportera aussi à la représentation de la quête vers le Phare, libérant James de l'emprise du père et du poids du passé tout en lui permettant de se donner un récit. Aussi, nous présenterons un parallèle entre le Phare et le contexte social entourant les Ramsay.

---

<sup>26</sup>JOHNSON, Manly, Virginia Woolf, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1973, p. 76

<sup>27</sup>GOLDMAN JANE, *Virginia Woolf, To the Lighthouse, The Waves*, Columbia University Press, New York, 1998, p. 15.



### ***III.1 : Le roman de la quête***

Des deux figures parentales qui l'encadrent, James semble posséder plus d'affinités avec sa mère, en opposition avec l'instabilité émotionnelle envers son père. Dès la première page du récit, Virginia Woolf place immédiatement les protagonistes dans leur cadre émotionnel respectif. James découpe des images dans une revue, sa mère l'observant : «[...] though he appeared the image of stark and uncompromising severity, with his high forehead and his fierce blue eyes, [...] imagined him all red and ermine on the Bench or directing a stern momentous enterprise in some crisis of public affairs.» (p. 7) On constate que la vision du cadre maternel teinté d'espoir et enveloppante contraste avec la relation entre le fils et le père : «Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father's breast and killed him there and then, James would have seized it.» (p. 7) Ce qui suppose une sensation viscérale de haine et de contrariété de la part du fils.

La relation au père peut être interprétée de façon négative étant donné qu'il s'oppose à l'expédition vers le Phare. Cependant le rôle que M. Ramsay adopte, soit celui d'instaurer les limites, demeure très formateur quant au développement identitaire de James. En tant que jeune enfant, James interprète de façon inadéquate le refus continu de son père concernant l'expédition vers le Phare, développant ainsi une haine à l'égard de M. Ramsay. Toutefois, il ne perçoit pas que son père demeure honnête quant à l'impossibilité d'achever la randonnée au Phare et que le mensonge et les faux espoirs ne font aucunement partie de son discours. Ce dernier ne lui ment pas et n'instaure pas de faux

espoirs. L'élément retors demeure plutôt dans le comportement de Mme Ramsay; sachant pertinemment que son mari à raison, elle nourrit tout de même l'espoir de James, par crainte d'un traumatisme chez son jeune garçon : « 'Children don't forget, children don't forget' – which she (Mme Ramsay) would repeat and begin adding to it, It will end, It will end she said. » (p. 53) En encourageant ces attentes, elle attise le désir de se rendre au Phare, au point où James manifeste un intérêt malsain quant à cette expédition. En somme, Mme Ramsay donne l'impression qu'elle se protège contre un sentiment d'amertume que son fils pourrait développer contre elle, dans son désir d'atteindre le Phare. Elle ne veut donc pas contribuer au développement d'une attitude craintive et désagréable. De plus, Mme Ramsay semble aussi préoccupée par le contexte de la mémoire (du souvenir) où James ferait allusion continuellement au refus de se rendre au Phare :

In a moment he (James) would ask her (Mme Ramsay), 'Are we going to the Lighthouse?' And she would have to say, 'No: not tomorrow; your father says not.' Happily, Mildred came in to fetch them, and the bustle distracted them. But he kept looking back over his shoulder as Mildred carried him out, and she was certain he was thinking, we are not going to the Lighthouse tomorrow; and she thought, he will remember that all his life. (p. 52)

Mme Ramsay cherche donc à incarner un souvenir positif dans la mémoire de son fils. Si ses intentions de ne pas décevoir James sont louables, il n'en demeure pas moins que Mme Ramsay ne livre pas un discours totalement honnête. Elle contrevient ainsi à l'établissement des limites nécessaires au développement d'un sujet équilibré. Cette fraction du portrait familial étant défini, nous pouvons l'évoquer en relation à la quête du Phare.

Le personnage de James Ramsay engendre un rapport émotif intrigant entre lui-même et ses parents. C'est ce même rapport qui nous permettra de faciliter la compréhension du rôle qu'occupe le symbole du Phare. James est fortement attaché à sa mère, tout en manifestant une forme de haine soutenue à l'égard de son père. En conservant ce conflit émotif en tête, nous évoquons le rôle du Phare comme reflet du contexte social et familial des Ramsay. Nous devons considérer le parallèle entre le rôle du Phare comme guide et M. et Mme Ramsay comme la lumière joignant le contexte social au cadre familial. C'est autour de leur table que se rassemblent famille et amis, en parallèle au Phare qui guide les bateaux en pleine mer. Ils parviennent à unir les individus de tous âges; provenant de cadres sociaux distincts, l'ensemble des personnages relatant leurs petites histoires aux Ramsay. Que ce soit Lily Briscoe, Charles Tansley ou même Augustus Carmichael, les Ramsay, comme le Phare guidant les navires, offre une écoute attentive à leurs invités. Par ses qualités altruistes, Mme Ramsay se rapproche du rôle de la lumière alors que M. Ramsay, par ses fermes convictions, dépeint une assurance imposante. De plus, comme beaucoup d'enfants, James compétitionne avec son père afin d'obtenir l'attention (la lumière) de sa mère :

But his son hated him. He hated him for coming up to them, for stopping and looking down on them; he hated him for interrupting them; he hated him for the exaltation and sublimity of his gestures; for the magnificence of his head; for his exactingness and egotism [...] but most of all he hated the twang and twitter of his father's emotion which, vibrating round them, disturbed the perfect simplicity and good sense of his relations with his mother. By looking fixedly at the page, he hoped to make him move on; by pointing his finger at a word, he hoped to recall his mother's attention. (p.33)

James réalise toutefois qu'il ne peut venir à l'encontre de l'amour que ses parents éprouvent l'un pour l'autre. Malgré leur différence de caractère, M. et Mme Ramsay demeurent un couple stable et amoureux. La mère, par sa bonté et sa lumière parvient à guider ses enfants, alors que le père, par sa rationalité, encadre fermement les diverses expériences. Si M. Ramsay pose un regard critique à l'égard des femmes, il n'en demeure pas moins que son couple s'avère une union solide qui se complète :

[...] Mr. Ramsay forgot his dream; how he walked up and down between the urns on the terrace; how the arms were stretched out to him. He thought, women are always like that; the vagueness of their minds is hopeless; it was a thing he had never been able to understand; but so it was. It had been so with her—his wife. They could not keep anything clearly fixed in their minds. But he had been wrong to be angry with her; moreover, did he not rather like this vagueness in women? (p. 138)

Même Lily Briscoe a du mal à saisir l'ampleur de la relation des Ramsay : « That man, she thought, her anger rising in her, never gave; that man took. She on the other hand would be forced to give. Mrs Ramsay had given. Giving, giving, giving, she had died - and had left all this. » (p. 124) Ainsi, la figure du Phare emblématise la richesse de l'union amoureuse, là où deux ne forment qu'un, là où le Phare est inutile sans la mer et la mer devenant errante et déroutée sans la présence du Phare. Ce dernier joue le rôle de protecteur. Il est symbole de l'orientation, celui qui guide le navigateur dans la nuit et s'impose, le jour, par sa grandeur architecturale. *Vers le Phare*, évoque la nature de l'union entre M. et Mme Ramsay. Dans la troisième section, James comprend le sens de la formule « des opposés qui s'attirent » : celui d'une incompatibilité créatrice. C'est

pourquoi sa quête prend une tournure aussi obsessionnelle et même viscérale, étant donné que le Phare représente beaucoup plus qu'une simple fascination, en ce qu'il est plutôt une réponse à de nombreux questionnements concernant, entre autres, l'évolution du rapport à lui-même et à ses parents. Une fois le Phare atteint il retrouve une partie de lui-même, laquelle était enfouie depuis plusieurs années sous le sentiment de frustration qu'il éprouvait à l'égard de son père. C'est en tenant sa promesse de se rendre au Phare que James se donne un récit qui le situe comme sujet autonome. Son parcours identitaire se définit en fonction de sa quête vers le Phare.

La quête ainsi que l'atteinte du Phare évoqueraient une libération psycho-émotive chez James, qui parviendrait à atténuer son sentiment d'amertume à l'égard de son père et, du même coup, à équilibrer son rapport émotif envers ses parents. La quête vers le Phare représente donc un point d'ancrage majeur quant à la configuration identitaire de James. Puisque la vision du monde de James passe par son obsession d'atteindre le Phare, la figure paternelle renforcera indirectement les convictions du fils en quête de son identité. En contrepartie, le sujet est dérouté par la figure maternelle qui évoque l'univers des possibles et de l'espoir face à l'atteinte du Phare. L'enfance de James se déroule donc dans une zone grise alimentée du doute véhiculée par le mensonge de Mme Ramsay. C'est ainsi qu'avec le temps, le Phare deviendra symbole d'identité pour James, mais aussi élément de libération. Enfin, l'atteinte du Phare instaurera une relation saine entre M. Ramsay et ses enfants, rare moment d'harmonie familiale depuis le départ de Mme Ramsay :

'Well done!' James had steered them like a born sailor. There Cam thought, addressing herself silently to James. You've got it at last. For she knew that this was what James had been wanting, and she knew that now he had got it he was so pleased that he would not look at her or at his father or at anyone. [...] He was so pleased that he was not going to let anybody take away a grain of his pleasure. His father had praised him, they must think that he was perfectly indifferent. But you've got it now, Cam thought. (p. 168)

Ainsi nous constatons que l'obsession chez James de se rendre au Phare, constitue et provoque une prise de conscience menant à une nouvelle configuration de son appréhension du monde. Nous ressentons le besoin chez James de s'inscrire dans une forme de quête en laquelle chaque sujet peut se reconnaître. L'écoulement chronologique entre la première et la troisième partie lui permet de mieux comprendre sa relation à ses parents. Nous constatons une scission évidente dans le comportement de James adulte et enfant :

[...] when his father said something which surprised the others, were two pairs of footprints only; his own and his father's. They alone knew each other. What then was this terror, this hatred? Turning back among the many leaves which the past had folded in him, peering into the heart of the forest where light and shade so chequer each other that all shape is distorted [...] (p. 151)

Dorénavant, James procède de manière plus mature en prenant du recul sur les événements de son enfance. Cela lui permet de remettre en question sa vision du passé en plus de jeter un regard plus approfondi concernant ses relations interpersonnelles. L'écoulement du temps permet de différer les opinions, les interprétations et les pensées:

At last he ceased to think; there he sat with his hand on the tiller in the sun, staring at the Lighthouse, powerless to move, powerless to flick off these grains of misery which settled on his mind one after another. A rope seemed to bind him there, and his father had knotted

it and he could only escape by taking a knife and plunging it... [...] The relief was extraordinary. They all seemed to fall away from each other again and to be at their ease and the fishing-lines slanted taut across the side of the boat. (p. 153)

Ses pensées d'enfant, profondément ancrées en lui, font dorénavant place à une construction neuve faites de strates plus mûres, dirigées vers le développement de son récit identitaire. Le passé ne porte plus le poids qu'il occupait auparavant sur sa vision du monde.

Outre le développement identitaire de James, son rapport à la parole du père se développe aussi à travers l'écoulement du temps. Dans la première partie, la parole du père ne fait que creuser l'écart entre le fils et sa mère. Ainsi la première partie, évoque le début de ce phénomène où, par le langage, le père sépare l'enfant des idéaux maternels et appose son empreinte sur le récit identitaire de James. Le poids de la parole paternelle vient donc entraver la possibilité d'une quête vers le Phare motivant, du même coup, l'obsession de s'y rendre. Cette même parole conduit James à éprouver de la haine envers son père, générant un sentiment opposé à l'amour fusionnel d'un enfant envers sa mère. Le père entreprend le rôle plus complexe d'instaurer les limites, incarnant l'objectif de dire «non», d'atténuer l'espoir et de réduire les attentes. Il parvient ainsi à équilibrer le rapport entre les attentes et le rêve chez James, alors que Mme Ramsay ne fait qu'encourager ses rêves, ses attentes. Malgré son opposition à l'expédition vers le Phare, il permet à ses enfants de demeurer ancrés dans le moment et non de voguer dans l'attente et dans les lubies du rêve. C'est aux abords du Phare que James et Cam vivront une libération. Leur perception de M. Ramsay permute alors pour adopter une forme plus positive,

plus compréhensive. L'atteinte du Phare va finalement libérer les enfants de l'emprise paternelle et ira jusqu'à changer leur perception négative à l'égard de M. Ramsay. De plus, ce changement permettra aux enfants, particulièrement James, de se positionner comme sujet équilibré.

James puise les fondements de son questionnement dans le refus du père concernant sa quête du Phare : «In a moment he would ask her, 'Are we going to the Lighthouse?' And she would have to say, 'No: not tomorrow; your father says not.'» (p. 52) Est-ce l'échec de la protection maternelle ou bien le triomphe de l'opposition paternelle? Qu'en est-il du mélange des deux qui forme l'aboutissement d'une quête par l'espoir (mère) versus le courage (père)? Pour se situer par rapport aux deux figures d'autorités (Mr, Mme Ramsay) nous devons questionner la mémoire des enfants et le souvenir qui leur est légué par le cadre parental. Le souvenir de Mme Ramsay prend un aspect plus positif, teinté de bonté, de compréhension et d'espoir. Sa mort hâtive laisse un vide à combler en ce qui a trait à l'espace émotif qu'elle occupait à l'échelle sociale et familiale. Pour ce qui est du père, il demeure associé à une figure négative de l'autorité. Les enfants ne désirent pas le confronter; mais plutôt, dans le cas de James, l'éloigner du cadre familial. En dépit du souvenir positif que Mme Ramsay lègue à ses enfants, M. Ramsay n'offre, jusqu'à l'atteinte du Phare, que de la haine et de la peur:

There wasn't the slightest possible chance that they could go to the Lighthouse tomorrow, Mr Ramsay snapped out irascibly. How did he know? she asked. The wind often changed. The extraordinary irrationality of her remark, the folly of women's minds enraged him. He had ridden through the valley of death, been shattered and



shivered; and now she flew in the face of facts, made his children hope what was utterly out of question, in effect, told lies. He stamped his foot on the stone step. 'Damn you,' he said. But what had she said? Simply that it might be fine tomorrow. So it might. (p. 30)

Les enfants ne parviennent pas à saisir que le comportement sévère de M. Ramsay est tout à fait louable et essentiel à leur développement (l'instauration de limites). C'est en allant contre les attentes de James, qu'il instaure des limites ainsi qu'un rapport d'autorité contrairement à Mme Ramsay. Lorsqu'il est question du père, les enfants n'évoluent pas dans des zones grises, ils savent à quoi s'en tenir. En cela, le père demeure dans l'ombre de Mme Ramsay qui, par sa bonté et sa peur de décevoir, lègue une instabilité émotionnelle à James. De plus, Mme Ramsay porte un jugement négatif sur l'âge adulte en contraste avec l'innocence des enfants. Elle préfère la quiétude des enfants à l'émergence du doute et de la peine suite à la petite enfance :

Oh, but she never wanted James to grow a day older or Cam either. These two she would have liked to keep for ever just as they were, demons of wickedness, angels of delight, never to see them grow up into long-legged monsters. Nothing made up for the loss. (p. 49)

Cette opinion à l'égard de l'âge adulte justifie son comportement protecteur concernant James. Elle ne réalise pourtant pas qu'elle incite l'insécurité chez son fils, continuellement déséquilibré entre la tendresse de sa mère et la sévérité de son père. Le voyage vers le Phare demeure un échec dans la période de l'enfance; mais il est mené à terme durant l'âge adulte de Cam et James qui peuvent alors élaborer un chapitre de leur récit identitaire. Dès lors, il parvient à narrer son propre récit, sans subir l'influence des décisions prises par M. et Mme Ramsay.

Contrairement à Witold et à Walczak qui sont déjà adultes, le parcours de James demeure intimement lié à celui de ses parents. Son assujettissement prend fin alors qu'il atteint finalement le Phare, soit dix ans après le premier essai. James parvient finalement à établir une relation saine avec le présent, qui n'est pas ternie par les souvenirs désagréables véhiculés par M. Ramsay. Ainsi, il se détache de ses anciennes constructions pour développer un récit identitaire qui tiendra compte d'événements qui lui sont propres, sans être influencé par le cadre parental. L'atteinte du Phare lui offre la possibilité de comprendre les différentes personnalités de ses parents tout en lui donnant la possibilité de se départir de ses anciennes conceptions. Il en résulte la continuation d'un récit identitaire faisant place à des expériences individuelles ponctuelles et authentiques.

## **Chapitre IV : Ancrages des personnages : *The Waves* de Virginia Woolf**

### **Résumé**

*The Waves* décrit le parcours social et émotif de six amis : Rhoda, Louis, Susan, Neville, Jinny et Bernard. Le récit se divise en neuf sections renvoyant à une période du jour et, symboliquement, à une tranche de vie des personnages.

La section initiale décrit l'enfance des protagonistes alors qu'ils sont inscrits à la même école primaire. Similaire à *To the Lighthouse*, *The Waves* est parsemé de monologues intérieurs où Woolf évoque la conscience des personnages. Ils partagent pensées, émotions et impressions sur le monde. Tous les personnages sont sollicités durant cette période et interagissent de façons distinctes les uns aux autres. Bien que leurs pensées semblent aléatoires et quelque peu désorganisées, des traits de caractère se manifestent et les différencient. Nous remarquons que Bernard s'exprime aisément et démontre de l'intérêt pour la littérature; Neville manifeste un besoin d'ordre et d'esthétisme; Susan est liée à la nature; Louis est incertain, mais demeure habité par une ambition à toutes épreuves; Jinny se lie à sa corporalité et Rhoda évolue dans un état rêveur, en parallèle à la réalité.

La section suivante traite de l'adolescence alors que les garçons sont séparés des filles dans deux institutions distinctes. Les garçons se lient d'amitié à Percival, un charmant collègue qui occupera une place prépondérante dans le cheminement des six amis. De plus, c'est durant leur parcours au secondaire que Louis et Neville développent un intérêt pour la littérature alors que Bernard

continue à développer sa passion pour la littérature. En ce qui concerne les filles, elles souhaitent que leur expérience académique arrive à terme rapidement. Susan désire avidement retourner à la ferme de son père pour s'unir à la nature; Jinny veut joindre le cadre social tout en se positionnant sur le marché du travail, tandis qu'elle veut surmonter les moments de solitude mentale générés par son parcours à l'école. À la fin de cette section, chacun des personnages prend place dans la société soit en poursuivant un parcours académique (Neville et Bernard), en se trouvant un travail (Louis) ou en adoptant une optique plus individualisée et personnelle (Rhoda, Susan et Jinny).

La troisième section met en scène la division du groupe d'amis. Bien que Neville et Bernard fréquentent le même collège, le quatuor est dissocié. Louis occupe un poste modeste à l'intérieur d'une firme d'exportation à Londres. Il prend l'habitude de lire et d'observer les passants durant son heure de dîner et souhaite ardemment développer un talent poétique découlant de ses observations quotidiennes. Susan demeure à la ferme de ses parents et évolue selon le rythme de la nature. Elle contemple la beauté et la régularité de son environnement. Quant à Jinny et Rhoda, elles se croisent par hasard lors d'une fête organisée à Londres. Jinny, fière et confiante, se nourrit d'un cadre social élaboré, alors que Rhoda se sent délaissée et sombre dans le désespoir. Bernard et Neville demeurent de bons amis. Neville est amoureux de Percival qui, du même coup, devient l'emblème de sa quête vers l'esthétisme et la perfection. Bernard lui, s'intéresse aux relations intrinsèques entre sa personnalité et l'Autre.

La quatrième section se déroule lors d'un repas organisé en l'honneur du départ de Percival vers l'Inde. Les personnages évoluent pleinement dans l'âge adulte et le souper correspond à leur première réunion depuis l'enfance. Les différences forgées par le temps et les parcours individuels génèrent des tensions au début du repas. Les protagonistes ne font que focaliser sur leurs différences et semblent oublier tout ce qu'ils ont partagé, tout ce qui les unissait. À l'arrivée de Percival, les tensions font place à l'ancienne harmonie au sein du groupe, alors qu'un sentiment d'union règne autour de la table. L'union des voies communes prend fin cependant et rapidement les amis réintègrent leurs parcours individuels suite au repas.

La cinquième section décrit la réaction des personnages suite au décès, en Inde, de Percival. Bernard semble confus alors qu'il accueille la naissance de son premier enfant et qu'il fait face, conjointement, au deuil de son ami. Neville est dépassé par les événements et reconnaît la fragilité de l'existence et l'omniprésence de la mort.

La sixième section suit l'évolution du temps. Louis et Rhoda tombent amoureux l'un de l'autre, alors que Louis gravit les échelons de la firme et devient un homme d'affaires accompli. Susan est dorénavant mère et se considère très choyée par le déroulement de sa vie. Elle constate cependant que sa liberté est ternie par la responsabilité d'avoir des enfants et par l'entretien qu'elle doit assurer quant au développement de la ferme. Jinny, plus narcissique, demeure dans le cadre d'une festivité corporelle, enchaînant amoureux après

amoureux sans jamais se décider à établir une union durable. En ce qui concerne Neville, il demeure attristé par la mort de Percival et s'inspire continuellement de la beauté et de la perfection de son défunt ami.

La septième section traite de la crise de la cinquantaine et de l'influence du temps sur la vie des personnages. Lors d'une visite à Rome, Bernard se questionne sur la puissance et le rôle de la littérature, des histoires, de la langue et du langage en rapport aux réflexions portant sur la vie. Susan regrette d'avoir perdu l'union qu'elle éprouvait avec la nature, mais parvient à se contenter de ce qu'elle a réussi à créer. Jinny remarque que le temps et le vieillissement prennent le dessus sur sa beauté. Suite à une légère dépression, elle prend la résolution de profiter de façon positive des années à venir. Neville devient un écrivain accompli, mais éprouve toujours de la difficulté à se caser. Louis passe ses soirées à écrire dans son grenier, où la littérature le détache de sa routine. Il puise son inspiration dans les quartiers infortunés et des gens déambulant dans la rue. Malheureusement, la relation entre Louis et Rhoda prend fin et celle-ci en profite pour quitter le pays en direction de l'Espagne.

La section suivante se déroule lors d'un deuxième souper visant à réunir le groupe. Grâce à la sagesse acquise avec le temps, la tension est vite désamorcée suite au partage d'expériences communes. Les personnages considèrent le souper comme un moment d'union et de complicité. Cette soirée prend fin, rappelant l'écoulement continu du temps alors que les personnages réintègrent leur cadre routinier.

La dernière section est narrée par Bernard qui tente de résumer sa vie à une connaissance lors d'un repas. Bernard doute toujours de l'efficacité de la littérature et du langage pour dépeindre toute forme de représentation inspirée de la réalité. Nous apprenons que Rhoda s'enlève la vie et que le reste du groupe a, malgré tout, un parcours positif. Dans un moment de lucidité, Bernard réalise comment il a usé du langage et de la littérature pour combattre la mort, avec l'espoir de durer éternellement. De plus, il réalise que chaque membre du groupe a tenté d'atteindre ce même objectif, chacun à sa manière.

*The Waves* évoque un groupe de personnages intéressant, entrelaçant différentes optiques sur le parcours identitaire. Par exemple, les aspects de nature, de corporalité, d'esthétisme et d'ordre représentent quelques configurations auxquelles les protagonistes adhèrent. Aussi, la mort demeure un élément présent tout au long du récit comme le démontre Manly Johnson dans son ouvrage intitulé : *Virginia Woolf*.

Mortality appears to dominate in the course of the nine preludes, as the energy of the sea, visible in the waves, batters down everything. In prelude after prelude its destructive power intensifies, though in prelude seven there is a lull. Beneath the lull, the sea is gathering the power that in prelude eight becomes a great wall of water toppling over the land. Prelude nine describes the coming night as being like waves washing everything in primeval darkness<sup>28</sup>.

De plus, un cadre reflétant l'impérialisme britannique est décrit par Jade Goldman dans son ouvrage : *Virginia Woolf, To the Lighthouse, the Waves*.

Woolf dramatizes the death of the white male Western author, Bernard, his fixation with 'how not to die,' while exposing the

---

<sup>28</sup>JOHNSON, Manly, *Virginia Woolf*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1973, p. 88.

writer's collusion in keeping alive the myth of individualism and self-hood that fuels English patriotism and nationalism. This violent homosocial narrative of English national identity, in its simple-minded racism (and sexism) and nostalgia for class bias, which Woolf mercilessly parodies in an infantilized fictional focalization[...]<sup>29</sup>

À travers toutes les pistes de lecture présentes à l'intérieur du roman, nous nous intéressons particulièrement aux récits de Bernard, Neville et Susan qui se manifestent par l'intérêt des lettres, des mots et du langage (Bernard), le besoin d'ordre et d'esthétisme (Neville) ainsi que la relation de l'être avec la nature (Susan). De ce fait, il en résulte le développement d'un récit identitaire intimement lié à un élément prépondérant. Ces éléments demeurent identiques dans le temps et font permaner le cadre identitaire des personnages. Tous les personnages se donnent un récit, développant du même coup un parcours identitaire distinct renvoyant tant à leur expérience collective qu'à la recherche d'un cadre identitaire individuel.

---

<sup>29</sup>GOLDMAN JANE, *Virginia Woolf, To the Lighthouse, The Waves*, Columbia University Press, New York, 1998, p. 150



#### ***IV.1 : Inscription et repérage***

*The Waves* propose une analyse intéressante concernant l'évolution de l'identité chez six personnages d'abord liés par leur parcours académique. Le récit évoque la distance émotive et sociale qui se forge à travers le temps entre des individus liés d'amitié depuis leur enfance. Ainsi, à travers les six personnages, nous remarquons que leur parcours social reflète intrinsèquement leur personnalité et leur attitude concernant leurs interactions avec le monde. Ils se forgent ainsi une configuration identitaire personnelle, renvoyant à plusieurs éléments constitutifs de leurs histoires individuelles. Nous nous intéressons particulièrement aux récits de Bernard, Neville et Susan qui se lient à des éléments constitutifs dominants différents tels : la littérature, l'ordre/l'esthétisme et la nature. Il en découle une analyse renvoyant à la notion d'identité narrative qui évoque l'importance de se maintenir par la parole (promesse) à travers le temps, tout en reflétant l'ordre structurel des fondements identitaires. Les personnages se donnent un récit et, du même coup, construisent leurs histoires; ce qui permet leur positionnement comme sujet individuel à l'intérieur d'un contexte social.

Susan grandit fusionnée au rythme de la nature. Élevée sur une ferme, elle évolue d'emblée en communion avec la tranquillité et la régularité qui lui est offerte par un environnement agricole. Elle se différencie de son lot d'amis et collègues par son profond besoin de retrouver son cadre familial, caractérisé par les grands espaces, les animaux et l'air de la campagne. La vie en ville ne convient pas à son besoin d'évoluer en union avec la nature:

I (Susan) will pull on my stockings and go quietly past the bedroom doors, and down through the kitchen, out through the garden past the greenhouse into the field. It is still early morning. The mist is on the marshes. The day is stark and and stiff as a linen shroud. But it will soften; it will warm. At this hour, this still early hour, I think I am the field, I am the barn, I am the trees; mine are the flocks of birds, and this young hare who leaps, at the last moment when I step almost on him [...] and the faint red in the sky, and the green when the red fades; the silence and the bell; the call of the man fetching cart-horses from the fields – all are mine.» (p. 72)

Même ses collègues, à travers leurs observations physiques et psychologiques, comparent Susan à un élément primitif et fauve renvoyant à la nature : «She (Susan) was not crying, but her eyes, which are so beautiful, were narrow as cats' eyes before they spring. [...] Then she comes to the dip; she thinks she is unseen; she begins to run with her fists clenched in front of her<sup>30</sup>. » Ainsi on remarque que la fusion à l'élément nature constitue l'aspect fondamental qui caractérise Susan. Du même coup elle se différencie des autres, et contribue au développement de sa configuration identitaire. Sa vision du monde relève directement de l'élément nature qui détermine continuellement son rapport à la vie de famille et à l'éducation de ses enfants. Susan s'approprie l'espace naturel comme une extension de sa personne et parvient à communier totalement avec son environnement. Dès lors, Susan sait que son bien-être est intimement lié à la ferme de ses parents. Elle possède une image très claire du bonheur contrairement à Rhoda, par exemple, continuellement perdue dans ses pensées :

We are nothing, I (Rhoda) said, and fell. I was blown like a feather. I was wafted down tunnels. Then very gingerly, I pushed my foot

---

<sup>30</sup>WOOLF, Virginia, *The waves*, Penguin Books, Penguin Modern Classics, 2000, p. 9. Toutes les citations sont extraites de cette édition. Après une citation du roman, je n'indiquerai plus que le folio entre parenthèses.

across. I laid my hand against a brick wall. I returned very painfully, drawing myself back into my body over the grey, cadaverous space of puddle. This is life then to which I am committed. (p. 47)

Pour communier avec la paix que lui offre les grands espaces, Susan n'a d'autres choix que de s'établir dans un environnement axé sur la nature. Elle parvient ainsi à fonder une famille dans un milieu agricole regorgeant de vie, en contraste avec Londres où d'autres villes, grises et ternies par le béton. Ses premières années sur la ferme déterminent la puissance de ses souvenirs ainsi que son ambition de se lier à la nature. Cependant, les responsabilités se multiplient alors que sa famille s'agrandit. L'entretien de la ferme, jumelé à l'éducation de ses enfants font en sorte qu'elle remanie ses priorités sans délaisser l'épanouissement qui lui est offert à travers la vie quotidienne sur une ferme. En somme, l'aspect égoïste et individuel, centré sur la recherche des souvenirs de la ferme, fait place au don de soi en fonction de l'éducation des enfants et l'entretien du lieu familial. Susan demeure la seule femme du groupe à fonder une famille tout en y liant, de façon claire et efficace, son ambition de s'établir dans un milieu agricole. Elle parvient à unir ses ambitions et à développer son parcours identitaire en relation à ses intimes croyances. Elle réussit à générer sa configuration du monde en faisant confiance à son instinct et en étant fidèle à ses rêves. Elle s'accomplit en tant que sujet à travers son désir de s'établir à la campagne : « I (Susan) return, like a cat or fox returning, whose fur is grey with rime, whose pads are hardened by the coarse earth. » (p. 74) Le parcours de Susan demeure des plus intéressants, étant donné qu'elle évolue dans la nature, soit l'élément prépondérant quant au développement de

son identité. C'est ce qui lui permet de développer une vision de monde qui lui est propre concernant, par exemple : l'éducation de ses enfants, l'importance des grands espaces, l'assiduité quant aux tâches agricoles et à l'entretien familial, etc. :

I (Susan) will not send my children to school or spend a night all my life in London. Here in the vast station everything echoes and booms hollowly. The light is like the yellow light Under the awning. Jinny lives here. Jinny takes her dog for walks on these pavements, people here shoot through the streets silently. They look at nothing but shop-windows. Their heads bob up and down all at about the same height. The streets are laced together with telegraph wires. The houses are all glass, all festoons and glitter[...] (p. 45)

Le parcours individuel de chacun des personnages jumelé à un élément prépondérant permet de mettre en place un récit unique. Susan, par l'entremise de l'élément nature, poursuit son rêve, se tient promesse et développe une ambition inébranlable quant à son adhésion concernant une routine quotidienne sur la ferme agricole. Pour ce qui est de Bernard, celui-ci développe son récit en concordance à la littérature ainsi qu'à la puissance des récits.

Bernard développe rapidement un intérêt pour les lettres, les mots et les récits. Dès son plus jeune âge, il perçoit son environnement et ses collègues comme faisant partie d'un récit. Ce dernier est fasciné par la puissance des histoires, qui différencient et qui tracent le parcours de chaque individu :

'And now,' said Neville, 'let Bernard begin. Let him burble on, telling us stories, while we lie recumbent. Let him describe what we have all seen so that it becomes a sequence. Bernard says there is always a story. I am a story. Louis is a story. There is the story of the boot-boy, the story of the man with one eye, the story of the woman who sells winkles. Let him burble on with his story while I lie back and regard the stiff-legged figures of the padded batsmen through the trembling grass. (p. 27)

Cet intérêt pour les histoires déséquilibre sa perception comme étant un individu unitaire, un tout ponctuel. En effet, Bernard se voit morcelé soit en ce qu'il adhère à des figures littéraires tels Byron, Shelly et Dostoevsky ou en développant des scénarios imaginaires le plongeant dans une fantasmagorie: « 'Now let me fill my mind with imaginary pictures. Let me suppose that I am asked to stay at Restover, King's Laughton, Station Langley three miles. I arrive in the dusk. [...] » (p. 59) Or, son adhésion à de multiples constructions identitaires l'aliène et le plonge dans des situations où il adopte plusieurs visages, l'éloignant de son soi authentique. De manières caméléonesques, Bernard devient un homme aux multiples facettes s'adaptant selon le contexte. Il en résulte une perte de repères où ce dernier remanie continuellement ses histoires inventés pour se demander : « But now let me ask myself the final question, as I sit over this grey fire, with its naked promontories of black coal, which of these people am I? It depends so much about the room. When I say to myself, "Bernard", who comes? » (p. 60) En somme, Bernard s'adapte à des situations diverses pour présenter le côté de sa personnalité qui convient le mieux au contexte. Ainsi, tout est en fonction des autres et de la situation. En développant son intérêt pour les lettres, Bernard accroît ses connaissances générales lui permettant, du même coup, de proposer un visage adéquat pour une grande variété de situations présentées. Pour Bernard, la véracité de son récit réside dans les mots et sa perception découle directement des agencements de ceux-ci : « 'Had I been born,' said Bernard, 'not knowing that one word follows another I might have been, who knows, perhaps anything. [...]

When I cannot see words curling like rings of smoke round me I am in darkness – I am nothing. » (p. 99) Comparativement à Susan qui agence sa réalité à son plus grand désir (l'union à la nature), Bernard plonge dans la complexité des mots et des lettres qui lui présentent plusieurs facettes identitaires. Bernard demeure dans la complexité alors que Susan évolue dans la simplicité : « 'I love,' said Susan, 'and I hate. I desire one thing only. » (p. 10) Par son égarement dans les possibles, Bernard ne semble rattaché à rien, ni à personne. Tout comme Witold, nous pourrions déceler une formation identitaire à la carte, où après tout, Bernard se trouve envahi par un ordre sériel littéraire :

'The complexity of things becomes more close,' said Bernard, 'here at college, where the stir and pressure of life are so extreme, where the excitement of mere living becomes daily more urgent. Every hour something new is unburied in the great bran pie. What am I? I ask. This? [...] – then it becomes clear that I am not one and simple, but complex and many. Bernard in public, bubbles; in private, is secretive. That is what they do not understand, for they are now undoubtedly discussing me, saying I escape them, am evasive. [...] Very few of you who are now discussing me have the double capacity to feel, to reason. Lycett, you see, believes in running after hares; Hawkins has spent a most industrious afternoon in the Library. Peters has his young lady at the circulating Library. You are all engaged, involved, drawn in, and absolutely energised to the top of your bent – all save Neville, whose mind is far too complex to be roused by any single activity. I also am too complex. In my case something remains floating, unattached. (p. 56-57)

Or Bernard est en quête d'authenticité. Malgré une forme de flottement identitaire où il ne semble s'attacher qu'à un agencement de lettres, Bernard à recours à la solitude et au silence pour se retrouver en tant qu'entité individuelle ponctuelle :

'Heaven be praised for solitude! I am alone now. That almost unknown person has gone, to catch some train, to take some cab, to go to some place or person whom I do not know. The face looking at

me has gone. The pressure is removed. Here are empty coffee-cups. Here are chairs turned but nobody sits on them. Here are empty tables and nobody any more coming to dine at them to-night. [...] Heaven be praised for solitude. Let me be alone. Let me cast and throw away this veil of being, this cloud that changes with the least breath, night and day, and all night and all day. [...] Heaven be praised for solitude that has removed the pressure of the eye, the sollicitation of the body, and all need of lies and pharses. (p. 226)

C'est en raison de son égarement dans le mouvement social qu'il dénigre toute forme d'authenticité au profit d'une polyvalence identitaire. Pour lui, être demeure une corrélation de faits et d'habitudes qui découle de plusieurs personnalités, lui permettant une insertion assurée dans le monde social. À travers son habitude pluri-identitaire, Bernard s'immisce où bon lui semble tout en délaissant une configuration du monde, un récit qui devrait lui être unique, authentique. Le poids du regard de l'autre envahi son comportement social et prend le dessus sur un discours qui devrait être authentique. D'ailleurs, il se décrit comme étant flottant, non-attaché. Nous percevons alors un amalgame de facettes identitaires qui répond à toutes situations proposées. De plus, Bernard indique qu'il est primordial de raconter des histoires. Ce sont ces histoires qui distinguent les différentes identités évoluant à l'intérieur d'une réalité composée de lettres et de mots. Ces récits deviennent alors les seuls éléments certains; sinon, tout sombre dans l'incertitude :

What is my story? What is Rhodas's? What is Neville's There are facts, as, for example, : "The handsome young man in the grey suit [...] made a sign to the waiter, who came instantly and returned a moment later with the bill discreetly folded upon a plate". That is the truth; that is the fact, but beyond it all is darkness and conjuncture.' (p. 108)

Contrairement à Susan qui se situe d'emblée par rapport à ses ambitions de s'unir à la nature, Bernard évoque le doute et la perte par les possibilités infinies où l'ancrage identitaire ne se forme qu'à partir du silence et de la solitude. Le vrai soi de Bernard se manifeste alors que le cadre social est absent. Sa sujétion ainsi que son adaptabilité au cadre social font en sorte que sur le plan individuel, il se perd dans un miroitement de mots et de lettres. En dehors du récit, rien ne possède de commencement, ni de fin.

Similairement à Bernard et à Susan qui adhèrent à un élément prépondérant pour développer leur quête identitaire, Neville évoque la quête de la perfection pour constituer son parcours identitaire. En effet, ce dernier est à la recherche du conjoint parfait qui confirmera son sentiment d'unicité et lui permettra de se différencier des autres. Sa quête du parfait repose en partie sur l'esthétisme, mais surtout sur l'échange entre deux individus qui partagent une complicité amoureuse. C'est par l'arrivée de Percival, un confrère de classe qu'il rencontre au secondaire, que Neville développe une fixation quant à la perfection athlétique, esthétique et intellectuelle de ce dernier.

'Now I will lean sideways as if to scratch my thigh. So I shall see Percival. [...] He would make an admirable churchwarden. He should have a birch and beat little boys for misdemeanors. He his allied with the Latin phrases on the memorial brasses. He sees nothing; he hears nothing. He is remote from us in a pagan universe. But look – he flicks his hand to the back of his neck. For such gestures one falls hopelessly in love for a lifetime. Dalton, Jones, Edgar and Bateman flick their hands to the back of their necks likewise. But they do not succeed. » (p. 25)

En fait, Neville pose Percival sur un pied d'estale, l'élevant à un niveau surhumain, parce qu'il regroupe tous les éléments auxquels il adhère. Neville,



tout comme Louis et Rhoda, demeure un des trois protagoniste à mener une vie en grande partie solitaire. C'est pourquoi sa quête du parfait par association à Percival deviendra son objectif primordial tout au long de sa vie :

Shall I (Neville) always draw the red serge curtain close and see my book, laid like a block of marble, pale under the lamp? That would be a glorious life, to addict oneself to perfection; to follow the curve of the sentence wherever it might lead, into deserts, Under drifts of sand, regardless of lures, of seductions; to be poor always and unkempt; to be ridiculous in Picadilly. (p.65)

Sa recherche du parfait demeure alimenté par son besoin de se sentir aimé ainsi que par sa recherche d'une reconnaissance et d'une gloire sociale. Du même coup, persuadé qu'il peut aimer à la perfection, ce dernier recherche en Percival le conjoint qui pourra lui montrer l'amour de manière irrévocable. Même Bernard constate que la quête du parfait de Neville est alimentée d'une passion inébranlable : « The old woman pauses against the lit window. A contrast. That I (Bernard) see; that I feel and Neville does not feel. Hence he will reach perfection, and I shall fail and leave nothing behind me but imperfect phrases littered with sand. » (p. 68)

Contrairement à Jinny qui exprime son amour par l'exaltation du corps, Neville tente d'explorer l'union entre deux individus par le développement intellectuel. La passion demeure alors le fruit d'un raisonnement intellectuel. Nous devons cependant constater que Neville ne parvient pas à déclarer son amour pour Percival étant donné qu'il constate que l'affection qu'il éprouve à l'égard de son collègue ne sera jamais réciproque :

'We are about to part,' said Neville. 'Here are the boxes; here are the cabs. There is Percival in his billycock hat. He will forget me. He will wave my letters lying about among guns and dogs unanswered. I

shall send him poems and he will perhaps reply with a picture post card. But it is for that that I love him. I shall propose meeting – under a clock, by some Cross; and shall wait, and he will not come. (p. 44)

Son désir demeure à un niveau intellectuel, car son affection est toujours exprimée par ses pensées et quelques mises en situations imaginées. Neville représente un protagoniste des plus intrigant par son dévouement à une discipline mentale liée directement à l'expression de l'amour. Il sait pertinemment qu'il n'obtiendra jamais un amour réciproque de la part de Percival, mais il s'entête tout de même à l'aimer et à développer toute une vision autour de ce dernier : « I (Neville) hunt from dawn to dusk. Nothing, not the pursuit of perfection through the sand, nor fame, nor money, has meaning for me. I shall have riches; I shall have fame. But I shall never have what I want, for I lack bodily grace and the courage that comes with it. » (p.97) Neville remarque qu'il ne possède pas les caractéristiques physiques pour attirer Percival, mais surtout que son collègue ne partage pas la même orientation sexuelle. Cependant il persévère dans sa quête de l'amour et de la perfection qu'il visualise continuellement comme faisant partie intégrante de Percival. Suite au décès de ce dernier, lors de son voyage en Inde, Neville emblématise d'emblée la figure de son défunt collègue et le considère toujours comme un amour inassouvi. Par son décès, Percival, lègue un mythe de perfection à Neville qui s'empresse d'abandonner l'espoir de retrouver un nouveau modèle d'esthétique et d'amour. Neville évolue désormais avec l'image de Percival en tête, alors qu'il ne parvient pas à déroger de sa quête vers une perfection inatteignable :

And since I (Neville) am, in one respect, deluded, since the person is always changing, though not the desire, and I do not know in the

morning by whom I shall sit at night, I am never stagnant; I rise from my worst disasters, I turn, I change. Pebbles bounce off the mail of my muscular, my extended body. In this pursuit I shall grow old.'

Comme Bernard et Susan, Neville développe son parcours identitaire en corrélation à un élément prépondérant: en l'occurrence la quête de la perfection. Malgré qu'il croit l'atteindre en s'attachant mentalement à la figure de Percival, Neville est désemparé par son environnement qui l'empêche d'atteindre, en partie, son but. C'est donc par un contexte psychologique/mental, que Neville s'accroche à la recherche d'un ordre esthétique parfait pour donner libre cours à son parcours identitaire.

*The Waves* évoque le cheminement de différents protagonistes qui tracent leurs parcours identitaires en adhérant à un élément prépondérant. Cet élément leur permet de se donner récit et de prendre conscience des traits propres qui les distinguent les uns des autres. Il en résulte un roman complexe où tous les protagonistes manifestent leurs différences en interagissant entre eux. Leurs différences primordiales, érigées par des éléments uniques, font en sorte qu'ils persistent dans le temps malgré l'évolution du contexte social. Cet élément clé devient l'élément fondateur de la trame identitaire unique de chaque protagoniste. Ceux-ci développent désormais une trame narrative produisant un ordre structurel qui leur permet de développer leur cohésion identitaire. Il en découle ainsi un développement identitaire qui introduit une configuration du monde axée, selon le cas, sur la nature, la littérature ou la quête de la perfection. Tout comme James Ramsey qui veut absolument se rendre au Phare pour mener à terme sa configuration identitaire, Neville, Bernard et Susan

s'appuient sur un élément qui leur est authentique pour mettre en place un récit identitaire qui leur est propre.

## **Conclusion**

### ***Repères et choix***

La notion de sujet demeure intrigante en ce qu'elle insinue différentes interprétations quant à la formation identitaire. L'analyse des quatre œuvres précédente cherche à démontrer la nécessité d'une cohésion minimale pour le sujet. À travers la notion d'identité narrative, il parvient, en effet, à prendre conscience de son récit en tenant compte des différents éléments qui le constituent. Un sujet se donne récit et conçoit une vision du monde et de lui-même qui lui est propre. Il parvient ainsi à donner suite à son récit, à rédiger et configurer une perspective identitaire dont la consistance fera de lui un sujet individualisé.

Suite à notre étude concernant les deux œuvres de Gombrowicz, nous constatons que Witold et Walczak parviennent à se donner une vision du monde personnelle ainsi qu'un récit ponctuellement unifié sur le plan identitaire. En effet, Witold de par la dimension sérielle envahissant son récit, évoque à répétition tous les éléments constitutifs de son discours. Tout comme les protagonistes de *The Waves*, qui adhèrent à un élément prépondérant, Witold conçoit un ensemble de faits découlant directement du signe-moineau. Il crée alors une unicité, une histoire propre, à sa manière d'interagir avec le monde et de concevoir la réalité qui le façonnera comme sujet. Le signe-moineau agit comme point d'ancrage qui lui permet de se donner récit et du même coup lui alloue la possibilité d'élaborer une vision personnelle de la réalité. Il parvient

donc à se maintenir dans le temps en se fiant au développement de sa trame textuelle identitaire.

Walczak, complètement envoûté et perdu dans le miroir de l'autre, tente de se donner un récit identitaire qui lui est propre. Il n'aura d'autre choix que de confronter l'autre (Maya) et de s'en détacher pour laisser libre cours à son travail personnel de configuration. L'aspect pertinent à l'intérieur de cette œuvre de Gombrowicz réside dans la logique de l'identification. En effet, Walczak doit se détacher de Maya (qui peut être considérée comme un élément prépondérant) pour se constituer comme sujet ponctuel authentique. La complexité de cette tâche relève d'un contexte envahissant de malhonnêteté, qui tend vers l'exploitation de toutes les relations tissées à travers les personnages dans le récit. Tous les protagonistes cherchent alors à exploiter l'autre, laissant place à un discours trompeur. Le récit de Walczak ainsi que l'élaboration de son identité, implique qu'il se défait de son identification à Maya afin d'établir ses prémices identitaires et affirmer son récit personnel. Étant donné qu'il est complètement capté par Maya, seule la rupture de ce lien néfaste lui allouera la possibilité de définir son parcours identitaire.

Tout comme Walczak qui cherche à se détacher de l'emprise de Maya, James tente de se dissocier du poids psychologique de son père, M. Ramsay. En effet, James Ramsay est obsédé par l'idée de se rendre au Phare. Il est pris dans un rapport émotif où il éprouve un amour des plus profonds pour sa mère et une haine viscérale à l'égard de son père. L'aspect le plus intrigant, même

ironique, se définit autour du voyage au Phare en présence du père, quelques années après le décès de Mme Ramsay. C'est lors de cette randonnée que James parvient à laisser derrière lui le contexte de haine nuisant au développement de son parcours identitaire. Il perçoit d'une manière différente son père alors que ce dernier le complimente sur sa technique de rameur. Il s'en suit tout un développement où James parvient à laisser ses constructions antérieures, qui se limitaient aux discours négatifs à l'égard de son père, pour faire place à un légitime amour propre, lui permettant de mettre en place son récit identitaire. De la sorte, il parvient à se détacher de l'influence de ses parents pour finalement advenir sur le plan identitaire. C'est à partir de cet événement que James parvient à prendre du recul, structurant du même fait les étapes de son récit pour finalement s'afficher comme entité singulière et ponctuelle.

Le quatrième récit, soit *The Waves*, nous a permis d'élaborer une étude portant sur l'adhésion d'un élément que nous avons caractérisé de « prépondérant ». En effet, suite à l'analyse de Bernard, Neville et Susan, nous avons constaté que ces protagonistes se lient profondément à certains éléments qui leur permettent de se définir et de se distinguer des autres. Loin d'être fragmentaires ou constitués à la carte, ces protagonistes ont développé une configuration du monde en relation à un aspect propre à chacun qui leur permet de se donner un récit. Ces éléments prépondérants auront permis de structurer et de justifier les décisions prises au courant de leur vie, tout en développant un ordre structurel et en maintenant leur identité à travers le temps. Il va de soi

que ces éléments définissent un cadre identitaire par lequel le sujet peut se maintenir identique malgré le changement continu du monde.

L'étude des quatre œuvres se veut une réitération de la notion d'identité narrative à une époque où le discours sur l'identité évoque parfois une multiplicité sans points de repères. Malgré la tendance actuelle à s'afficher comme être pluriel et multiple – où nous pouvons adopter le visage qu'il convient peu importe la situation – il demeure pertinent d'indiquer que chacun possède son histoire, son récit, une origine qui le détermine jusqu'à un certain point. Saisir les grandes lignes de la construction identitaire du sujet nécessite à cet égard la reconnaissance de cette détermination. Si les protagonistes à l'étude expérimentent des parcours identitaires divergents, il n'en demeure pas moins qu'ils parviennent à façonner leur identité en tenant compte de leur histoire et des événements qui la ponctue; pour chacun, il s'agit en somme d'un parcours narratif singulier.



## **BIBLIOGRAPHIE**

### **CORPUS**

- GOMBROWICZ, Witold, *Cosmos*, Éditions Denoël, 1966, 226 p.
- GOMBROWICZ, Witold, *Les envoûtés*, Éditions Gallimard, 2000, 479 p.
- WOOLF, Virginia, *To the Lighthouse*, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2008, 208 p.
- WOOLF, Virginia, *The waves*, Penguin Books, Penguin Modern Classics, 2000, 242 p.

### **RÉFÉRENCES**

- ABEL, Olivier et PORÉE, Jérôme, *Le vocabulaire de Ricoeur*, Éditions Ellipses, 2007, 147p.
- BENNETT, Joan, *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964, p. 103.
- BLOTNER, Joseph L., *Mythic Patterns in To the Lighthouse*, PMLA, 1956, p. 547-62.
- BURRA, Peter, *Virginia Woolf*, Routledge, New York, 1999, p. 112-135.
- DAICHES, David, *The Novel and the Modern World*, University of Chicago Press, Chicago, 1955, p. 215.
- DELATTRE, Floris, *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, Librairie Philosophique J. Vrin, Sorbonne, 1967, 272 p.
- GARAND, Dominique, *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz*, Éditions Liber, Montréal, 2003, 214 p.
- GEORGIN, Rosine, *Gombrowicz*, Cestre-Essai, 1987, 192 p.
- GOLDMAN JANE, *Virginia Woolf, To the Lighthouse, The Waves*, Columbia University Press, New York, 1998, 192 p.
- HAFLEY. James, *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist*, University of California Press, Berkeley, 1954, p. 108.
- JOHNSON, Manly, *Virginia Woolf*, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1973, 130 p.
- LACAN, Jacques, *Écrits T.1*, Éditions du Seuil, Paris, 1999, 560 p.

- SMORAG-GOLDBERG, Malgorzata, *Gombrowicz une gueule de classique?*, Institut d'études slaves, 2007, 320 p.
- NAREMORE, James, *The World Without a Self*, Yale University Press, New Haven and London, 1973, 262 p.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990, 447 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit, T.I*, Éditions du Seuil, 1985, 416 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit, T.II*, Éditions du Seuil, 1985, 320 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit, T.III*, Éditions du Seuil, 1985, 545 p.
- RONCHETTI, Ann, *The Artist, Society & Sexuality in Virginia Woolf's Novels*, Routledge, New York and London, 2004, 220 p.
- TINDALL YORK, William, *The Literary Symbol*, Columbia University Press, Bloomington, 1955, p. 160.
- VAN BURREN KELLEY, Alice, *Virginia Woolf, Fact and Vision*, The University of Chicago, The University of Chicago Press, 1973, 280 p.

