

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted you will find a target note listing the pages in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University
Microfilms
International

300 N. ZEEB RD., ANN ARBOR, MI 48106

8203285

GRUNBERG, MICHELE MIRANDA

UNE ECRITURE DES POSSIBLES: LES ROMANS DE ROBERT PINGET.
(FRENCH TEXT)

City University of New York

PH.D. 1981

University
Microfilms
International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1981

by

Grunberg, Michele Miranda

All Rights Reserved

UNE ECRITURE DES POSSIBLES: LES ROMANS DE ROBERT PINGET

by

MICHELE GRUNBERG

A dissertation submitted to the Graduate Faculty
in French in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy, The City
University of New York.

1981

COPYRIGHT BY
MICHELE GRUNBERG
1981

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Sept. 11, 1981
date

Hannalharng
Chairperson of Examining Committee

Sept 11, 1981
date

Mary Ann Caws
Executive Officer

Professor Hanna Charney Hannalharng

Professor Mary Ann Caws Mary Ann Caws

Professor Micheline Tison Braun Micheline Tison Braun
Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

UNE ECRITURE DES POSSIBLES: LES ROMANS DE ROBERT PINGET

by

Michèle Grunberg

Advisor: Professor Hanna Charney

What is writing? What is literature? These questions, often posed, may never be answered satisfactorily. Since the beginning of time writers have been confronted by the problem of writing because they do not write as birds sing: writing is work, not just the result of an inborn talent. In the occidental novel of the nineteenth century the themes that repeat are love, hate, ambition, war... In the modern novel writing itself has become a theme. The modern writer, whether by writing or speaking about writing reveals his difficulties and tries to show others and himself how he writes, how "it happens." What a writer might, in earlier times, have disclosed in letters to a privileged correspondent he now reveals in symposiums or papers to those willing to listen and particularly, in the texture of his work, to anyone willing to read him.

This study on the novels of Robert Pinget is centered on the problem of writing. Since 1952, at the tempo of one novel every two or three years, Pinget always returns to the problem of writing. In every one of his novels one or two characters write; at the same time they state what they like to write, how difficult it is to write...

They comment upon their work as it proceeds and criticize it without any leniency. I have endeavored, in the first part of the study, to point out those characters and their concerns about writing.

In the second part entitled "What is writing?", I have, aided by the theories of J. Derrida and M. Blanchot, indicated how Pinget evolved, how he went from speech to writing owing to the notions of "voice" and "tone."

This part also shows how Pinget has created a different literary temporality by his very particular use of the conditional. Another component of this temporality is that Pinget and his surrogate writers often repress their memory faculties and I have noted how their memory returns in the form of a compulsion to repeat.

Just as there are many writers in Pinget's novels, readers are also represented in great numbers. In the third part these readers are singled out and Pinget's theory of reading is defined. I indicate that the notions of reading and writing are not interchangeable but belong to different realms which are closely linked during the process of creation.

Throughout the study Pinget's writing is examined for its aspects of duality, conflict and contradiction. Pinget, among the New Novelists, has always asserted his right to contradiction and particularly to the contradiction of contradiction. Even more than contradiction one should speak of "possibilities," contradiction being only a manifestation of those possibilities, as the notion of contradiction itself is also questioned in Pinget's novels.

Table des Matières

	Page
INTRODUCTION	1
Notes	7
PREMIERE PARTIE	
LES "ECRIVAINS" DANS L'OEUVRE DE R. PINGET	
Chapitre	
I. QUI ECRIT ET QUOI?	9
Notes	30
II. POURQUOI ECRIRE?	32
Notes	52
III. PROFIL DE L'ECRIVAIN "PINGETIEN"	53
Notes	63
IV. L'ECRIVAIN ET SES DOUBLES	64
Notes	84
DEUXIEME PARTIE	
QU'EST-CE QU'ECRIRE?	
V. L'ECRITURE ET LA PAROLE	86
Notes	127
VI. L'ECRITURE ET LE PROBLEME DE LA TEMPORALITE	129
Une agoraphobie temporelle	129
Le Temps mesuré	140
Brouiller la notion de temps	142
Imagination pour mémoire	144
Temps de l'écriture, temps de la narration	147
Le Conditionnel, la notion de l'entre-temps	151
La Répétition	167
Notes	180
VII. TRAVAIL INCONSCIENT, TRAVAIL CONSCIENT	181
Notes	189
VIII. LA "VIE" ET L'ECRITURE	190
Notes	201

Table des Matières--suite

Chapitre	Page
TROISIEME PARTIE ECRITURE ET LECTURE	
IX. LES LECTEURS DANS LA FICTION	203
Notes	216
X. LE "NARRATAIRE" ET LE LECTEUR "IDEAL"	217
Notes	237
XI. PINGET, PREMIER LECTEUR?	238
Notes	249
CONCLUSION	250
Notes	255
BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES ET ARTICLES CITES	256

INTRODUCTION

L'écriture encore une fois... Se plaint-on, cependant, qu'il y ait trop d'études sur l'amour, l'inconscient ou les partis politiques? Aux questions "qu'est-ce qu'écrire?", "qu'est-ce que la littérature?" il n'a pas encore été répondu de façon satisfaisante. La théorie romantique de l'inspiration et de la littérature comme expression du "moi," la croyance réaliste à la "mimesis" et à la littérature comme expression du monde achoppent toutes deux sur ces questions car elles présupposent que l'écrivain "exprime" une réalité, cachée peut-être mais néanmoins déjà là, antérieure à l'acte d'écrire. Or les écrivains modernes, du moins ceux du Nouveau Roman, insistent sur l'idée qu'en littérature il ne s'agit pas d'exprimer un sens mais de le créer. L'écrivain, avant de commencer à écrire, a peut-être parfois un vague projet, des figures qui le hantent mais l'écrivain moderne (et cela surtout depuis Proust) ne reproduit pas, tel un auteur de tragédies du XVII^{ème} siècle français, une réalité préexistante qui sortirait, comme Minerve, toute armée de sa "tête."

L'écrivain moderne s'élève contre la séparation effectuée par Sartre dans Qu'est-ce que la littérature? entre la "transparence" de la prose et "l'opacité" de la poésie, contre l'idée que la prose est "utilitaire" et doit "délivrer des messages." Sartre insiste sur la valeur référentielle et didactique de la prose et fait de la littérature un acte de "dévoilement." Il relègue également avec mépris les "critiques" impuissants et détrousseurs de cadavres dans l'enfer des

bibliothèques.¹ Or l'écrivain moderne se veut à la fois "prosateur," "poète" et "critique" de sa propre oeuvre; c'est ainsi qu'il s'engage non plus seulement politiquement mais avec tout son être dans et par l'acte d'écrire.

Ecrire pour Sartre est donc un verbe transitif. Ecrire pour Flaubert qui avait l'ambition de rédiger un livre sur "rien," pour Mallarmé, Blanchot, Barthes ou Derrida est au contraire intransitif. Ces deux conceptions opposées de la littérature révèlent peut-être plus sur ceux qui les émettent que sur la littérature ou l'écriture: dis moi à quelle théorie de l'écriture tu souscris et je te dirai qui tu es...

Les écrivains depuis toujours, et c'est à la critique moderne qu'il revient de l'avoir montré, se sont heurtés à ce problème car ils n'écrivent pas comme chantent les oiseaux ou hurlent les loups. L'écriture est un travail non le résultat d'une disposition plus ou moins innée. Dans le roman occidental du dix-neuvième siècle les thèmes qui reviennent le plus souvent sont ceux de l'amour, de la haine, de l'ambition, de la guerre... Dans le roman moderne l'écriture est devenue, elle aussi, un thème; thème un peu particulier il est vrai car si l'on n'écrit pas de guerre avec du sang on écrit d'écriture avec de l'encre, du papier et les signes de l'écriture elle-même. Ce thème de l'écriture est très matériel, très concret et c'est cette matérialité, cette "proximité" du thème qui semble, en un sens, isoler l'écrivain moderne: tout le monde, il n'est que d'écouter les conversations de café du moins en France, "philosophe" sur l'amour, chaque a sa petite idée sur la guerre ou la politique mais qui, à part

certains écrivains et quelques professeurs, s'intéresse à l'écriture, "se passionne" pour elle? Ce problème paraît à beaucoup soit un jeu byzantin pour esthètes désœuvrés, un peu énervés soit comme déjà résolu en ce sens qu'écrire ne représenterait qu'un problème "technique," qu'une collection de "procédés" qu'il s'agirait de renouveler de temps à autre puis de mettre à l'épreuve plus ou moins ingénieusement.

Pourtant, en écrivant sur l'écriture, en parlant à son propos, et le nombre des colloques à ce sujet s'est extraordinairement accru ces dernières années au point que certains ont pu parler d'une véritable "inflation théorique," en exposant ses difficultés, en essayant de dévoiler aux autres et à lui-même comment il écrit, comment "cela s'est passé," l'écrivain moderne cherche généreusement à faire partager son expérience au reste de la communauté; c'est donc à une immense tâche explicative, qu'il s'attelle et l'on ne peut que s'en réjouir. Ce qu'autrefois un écrivain révélait dans sa correspondance à un être privilégié, je pense à Flaubert, l'écrivain moderne le révèle, à qui veut bien l'écouter, dans ses diverses déclarations et surtout, à qui veut bien le lire, dans la trame même de son oeuvre.

Cette étude est donc centrée sur le problème de l'écriture dans les romans de Robert Pinget. Depuis 1952 et au rythme d'un roman tous les deux ou trois ans, l'auteur revient toujours et sous des formes différentes à des problèmes d'écriture. Autant l'homme Pinget est secret en ce qui concerne sa "vie," autant l'écrivain dans ses

romans et si on l'interroge est ouvert, prompt à exposer ses préoccupations de créateur.

Dans tous ces romans un ou plusieurs personnages écrivent; en même temps ils énoncent ce qu'ils aiment écrire, comme il est difficile d'écrire, ce qu'ils écrivent...ils commentent leur production au fur et à mesure et s'auto-critiquent sans indulgence. J'ai essayé dans un premier temps de dégager ces figures des romans de Robert Pinget, de repérer ces "écrivassiers," un peu ridicules, parfois pitoyables, candides et retors à la fois.

Dans le roman moderne, ici le roman pingétien, pratique et théorie sont étroitement liées et c'est par la conception qu'il a de l'écriture que se révèle l'écrivain plus peut-être que par une pratique psychanalytique. Il est évident que les "écrivains" qui hantent les romans de Robert Pinget ne le représentent pas tous, que le personnage-écrivain ne véhicule pas à chaque instant les idées de Pinget en ce qui concerne l'écriture. Pinget n'est pas toujours d'accord avec ce "personnage." Dans certains passages de ces romans il est cependant très difficile de fixer la frontière entre l'écrivain qui est aussi le narrateur et l'écrivain "Pinget"; dans ces mêmes passages il est presque impossible de dissocier le texte de son commentaire. Cette opération de dissociation serait d'ailleurs bien vaine puisque le commentaire est le texte en ce sens que sans lui le texte n'existerait pas; que le personnage-écrivain n'a pas de vie propre et, à l'inverse, que sans la création de ce personnage (est-il utile de le préciser) Pinget ne serait pas ce qu'il est, que cette pratique du

roman a une incidence sur l'écrivain et son devenir, qu'elle le transforme. J'ai voulu dégager, en m'aidant des analyses de Jacques Derrida et de Maurice Blanchot, dans la partie "Qu'est-ce qu'écrire?" comment Pinget a évolué, comment il est passé en quelque sorte de la "parole" à l'écriture grâce, et de façon apparemment paradoxale, aux notions de "voix" et de "ton."

J'ai également signalé, dans cette partie, que Pinget, pas la façon très particulière dont il se sert d'un mode, le conditionnel est parvenu par cette "pratique de l'indirect" à la création d'une temporalité différente, toute littéraire, que l'un de ses personnages a nommé "notion de l'entre-temps." En ce qui concerne la "mémoire" censurée de l'écrivain, j'ai remarqué son retour sous la forme de la compulsion de répétition.

J'ai montré comment Pinget s'insère dans la modernité littéraire, ce qu'il refuse, à quoi il souscrit en ce qui concerne "l'écriture" au sens barthien du terme: "une façon de penser la littérature."²

De la conception qu'il a de l'écriture découle, chez un écrivain, une théorie de la lecture. Ainsi selon Sartre, l'un des premiers à s'intéresser au problème dans Qu'est-ce que la littérature?: l'écriture exprime un sens préétabli, il fait donc de la lecture un acte d'attente, d'impatience; c'est le principe femelle attendant d'être fécondé par la "virilité" de l'écriture et c'est au lecteur de "mener à bien l'entreprise que l'écrivain a commencée."³ Barthes a montré au contraire, bien plus tard, dans S/Z, qu'en fait lire vraiment c'est

relire, que seule la relecture "sauve le texte de la répétition," le "multiplie dans son divers et son pluriel," que cette opération n'est "plus consommation mais jeu."⁴

S'il y a de nombreux écrivains dans les romans de Robert Pinget, les lecteurs ne manquent pas non plus. (Pinget, dans une conversation, s'est d'ailleurs étonné de leur nombre). J'ai essayé de repérer les lecteurs dans la fiction romanesque; ensuite en me servant de la notion de "narrataire" et également de certaines déclarations de Pinget, j'ai tenté de dégager une théorie pingétienne de la lecture. Enfin, j'ai montré que chez le même individu, ici Pinget, "écriture" et "lecture" sont non pas interchangeables ou semblables mais cependant inextricablement liées, indissociables au moment même de la création; car si écrire c'est s'arracher à l'impossibilité d'écrire, cet acte assume "alors les caractères de l'exigence de lire" comme l'a remarqué M. Blanchot dans L'Espace littéraire.⁵

Si le problème de l'écriture s'est imposé à moi avant la rédaction de cette étude, la notion de "possibles" qui, selon moi, fait la spécificité de l'écriture pingétienne, m'est apparue pendant et surtout au terme de ce travail. C'est donc à l'étude elle-même et à la conclusion que je renvoie le lecteur pour une clarification de ce terme.

Introduction: Notes

¹ Jean-Paul Sartre, "Qu'est-ce que la littérature?" dans Situations II (Paris: Editions Gallimard, 1948; repris sous le titre Qu'est-ce que la littérature? Paris: Editions Gallimard, coll. "idées," 1972), pp. 25-40.

² Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture (Paris: Editions du Seuil, 1953; Paris: Editions du Seuil, coll. "Points," 1972), p. 15.

³ Sartre, p. 68.

⁴ Roland Barthes, S/Z (Paris: Editions du Seuil, coll. "Tel Quel," 1970), pp. 22-23.

⁵ Maurice Blanchot, L'Espace littéraire (Paris: Editions Gallimard, 1955; Paris: Editions Gallimard, coll. "idées," 1968), p. 210.

PREMIERE PARTIE

LES "ECRIVAINS" DANS L'OEUVRE DE R. PINGET .

CHAPITRE I

QUI ECRIT ET QUOI?

Dans tous les romans de Pinget un ou plusieurs personnages "écrivent"; s'il n'est jamais très simple de savoir ce qu'ils écrivent (en général des oeuvres considérées comme appartenant à des genres mineurs: mémoires, lettres, journal, traité de botanique), il est même parfois très difficile de cerner le personnage-écrivain.

Le premier roman de Robert Pinget, Mahu ou le matériau, semble proche encore du recueil de nouvelles par la forme (le premier livre de Pinget est effectivement un recueil de nouvelles).¹ Le livre est composé de deux parties: "le romancier" et "Mahu bafouille," parties elles-même composées d'histoires, d'anecdotes, de petites fables de deux ou trois pages chacune; le seul lien qui les unit est, qu'il semble, qu'elles sont racontées, la plupart du temps, par un certain Mahu. Quelques unes, cependant, sont également racontées par Latirail le "romancier" de Mahu, entre autres les séquences 15 et 16, "Latirail voyage" et "Latirail brûle"; d'autres par un narrateur anonyme: "Mais Latirail est trop heureux (...) Il n'a pas écouté (...) Il tend la main à Mahu (...)" (p. 72).

Latirail, romancier "réaliste," veut utiliser "le matériau de la vie" (p. 34); en fait nous révèle Sinture, le postier qui refuse de distribuer les lettres, Latirail écrit sous sa dictée. Quant à mademoiselle Lorpailleur, personnage à "récurrence obstinée" des

romans de Robert Pinget, affublée d'une mère ou d'une soeur, toujours étroitement associée à l'éducation (laïque, gratuite et obligatoire) et dans Mahu caractérisée comme étant "de très bonne famille" et faisant "des romans à l'université" (p. 21), elle veut écrire sur Latirail le romancier. Mahu, lui, donne des conseils à Latirail, lui fait des suggestions au sujet de l'écriture, conseils que Latirail trouve loufoques et suggestions qu'il se garde bien de suivre. Mahu raconte des histoires, parfois aussi il semble écrire des lettres: "Quelles drôles de lettres je t'écris!" s'exclame-t-il (p. 112) et nous assistons peut-être à sa naissance en tant qu'écrivain: "Les histoires si on ne m'en racontait pas, qu'est-ce que je saurais? Si Latirail tout à coup ne me parlait plus, ni les autres, si je devenais sourd? Il faut que je les remercie beaucoup quand ils n'en racontent. Mais pour les répéter tout seul à des gens c'est difficile, il faudrait que je les fasse raconter par ceux qui les savent ce serait compliqué de les avoir tous en même temps sous la main. Si j'essayais?" (p. 80), texte par lequel Mahu découvre, entre autres, qu'absence et écriture sont liées et qui semble annoncer la "situation" des personnages des romans futurs: solitude des personnages-écrivains, silence dans lequel sont enfermés les domestiques, le Johann de Autour de Mortin que celui-ci méprise, le domestique de L'Inquisiteur isolé de par sa surdité.²

A la fin de la première partie, Mahu dit adieu à ses personnages: "Adieu Sinture, adieu tous, vos noms me collent aux dents" (p. 102), et à la fin du roman il avoue plus précisément que ses

personnages et leurs aventures "c'est le matériau" et que c'est lui, Mahu, "qui parle" et qui écrit "en bloc" (p. 211). "Qui écrit en définitive? C'est Mahu, le naïf qui regarde et ne comprend pas, et n'en finit plus d'interroger ce qu'il voit et Mahu s'acharnant au délirant tissage des questions qu'il pose à tout ce qu'il regarde et qui lui échappe écrit Mahu ou le matériau, ramasse le matériau d'une histoire à laquelle il ne pourra jamais en arriver."³ Mahu est, non pas un personnage, mais une interrogation constante, faussement naïve, un mouvement de remise en question du "réel" et du regard posé sur lui par les écrivains qui se veulent "réalistes." Mahu ou le matériau c'est le roman de la naissance de l'écrivain qui s'extirpe péniblement de la gangue de la "doxa."

Le Renard et la boussole, Graal Flibuste, Baga à un moindre degré, me semblent être des "journaux" de "voyage" (en mettant ces deux termes entre guillemets).⁴ Ces romans, comme Mahu, sont écrits à la première personne et introduisent également la notion du couple: Renard et David, "Je" et Brindon, Architruc le roi et son ministre Baga.

John Tintouin Porridge écrit un livre de "semi-critique" sur Marie Stuart, tombe malade puis décide de partir pour Israël et de rédiger le journal de voyage de Renard et de David: "Je les [Renard et David] observe depuis le départ (...) J'invente leur histoire au fur et à mesure (...)" (p. 73). Renard tire son nom d'une phrase de la Bible: "Méfiez-vous des petits Renards" et le Juif errant a été créé à partir de l'envie de bouger qu'avait le narrateur. Est-ce

J. T. Porridge ou le mystérieux peintre Benjamin qui a inventé Renard et David? Benjamin est-il l'un des noms de J. T. Porridge ou représente-t-il l'un des aspects de sa personnalité? Peut-être encore John et Benjamin créent-ils parallèlement et par des moyens différents les aventures de Renard et de David: En tout cas Renard dit à David: "Oui peut-être qu'on ne l'aime pas assez ce Benjamin, il craint de nous importuner, il est réduit à nous inventer, s'il était avec nous tous les jours il s'en donnerait à coeur joie parce que tu sais l'invention ça tarit comme le reste..." (pp. 169-70). Le John Tintouin Porridge de Le Renard revient aux lieux et aux personnages dont parlait Mahu et à qui celui-ci avait dit adieu; à la fin du livre il se retrouve à Fantoine (petite ville créée dans le recueil de nouvelles Entre Fantoine et Agapa)⁵ avec les mêmes personnages que dans la première partie de Mahu: Sinture, mademoiselle Lorpailleur toujours en quête de nouveautés littéraires, Julia, le fils Pinson, Mahu lui-même, qui a indiqué dans Mahu qu'il passait ses vacances d'été à Fantoine, et John leur dit: "Mais oui je vous aime, nous sommes liés pour la vie, c'est parce que je le sais que naguère entre deux portes je vous ai dit adieu pour toujours, me voici" (p. 186).

Le désir du "je" de partir, de voyager est devenu dans Graal Flibuste, "marotte": "cette marotte de partir" (p. 15); le "je" qui tient le journal de voyage forme avec le cocher Brindon un couple picaresque à la Don Quichotte et Sancho Pança; ce couple est sans doute la double face d'un même personnage, le rêveur qui s'adonne à la métaphysique et le matérialiste, peu porté à la "fantaisie," garant de la

"sagesse populaire." C'est Brindon, ici, qui pose les questions, critique et dérange le "je" parfois trop confortablement installé dans sa fonction de "transcripteur" de l'aventure. Brindon a, de ce point de vue, un "côté" Mahu; au contraire de Mahu, cependant, il réussit dans sa tâche puisque "je," différent en cela de Latirail, à partir de ces questions, réfléchit sur son travail.

Graal Flibuste est le récit d'un voyage fantastique, différent, en ce sens, de celui de Le Renard qui contenait de nombreux passages de commentaire "objectif" ou d'observation ethnologique. Il est aussi mentionné à maintes reprises dans le livre que c'est "je" qui invente ces aventures ou qu'il s'en souvient et les transcrit: ainsi le syntagme "Cependant que j'écrivais cette scène" est, au moins une fois, placé en tête d'un paragraphe (p. 106).

Au contraire de Mahu, les deux principaux "héros" de Le Renard et la boussole et de Graal Flibuste commencent à s'affirmer en tant qu'écrivains ou du moins en tant que participants à un aventure qui n'est pas seulement celle que peut représenter un voyage. Pour paraphraser Ricardou ces deux romans ne sont pas tant l'écriture d'un voyage que le voyage d'une écriture.

Baga s'apparente à Graal Flibuste à cause du couple formé par Architruc, le roi fantasque et Baga, son ministre raisonnable. Architruc, qui est également le narrateur, écrit ses mémoires, sous forme de journal, pour ses neveux: "Tout mon temps je le perds à rédiger ces mémoires imbéciles; commencés pour laisser à mes neveux un témoignage de ma grandeur mais continués sans but" (p. 172). Alors

que dans Graal Flibuste le "je" semble être spectateur des transformations qui prennent place sous ses yeux, dans Baga c'est le roi lui-même qui subit une série de métamorphoses; dans la quatrième séquence, il est ermite et écrit des lettres à "l'autre." La sixième séquence consiste en des extraits du journal du roi en prison et, pendant une vingtaine de pages, il transcrit le petit journal qu'il tenait chez soeur Louise où il relate sa progressive transformation en femme et religieuse puis de nouveau en homme et roi. A chaque transformation il change de genre littéraire, pour le roi les mémoires, pour l'ermite les lettres, pour la religieuse le journal intime. Il semble cependant que Architruc écrive autre chose que ces "mémoires imbéciles," quelque chose qu'il appelle un "radeau" et qu'il construit alors qu'il est en prison: "Je me construis un radeau. Pour partir (...) Je le construis lentement pour avoir le temps de réfléchir. Ce sera la seconde moitié de ma vie (...) L'aventure. La seconde moitié" (p. 110), "radeau" dont il parle de plus en plus comme s'il s'agissait d'un roman: "Mon radeau est tout à recommencer" (p. 111), "Mon radeau n'avance pas" (p. 112), "Mon radeau est mal en point" (p. 112), "Je renonce à continuer le radeau" (p. 113), "Après une année, j'ai décidé de reprendre la construction du radeau." Avec Baga se fait jour, en effet, une sorte de malaise: l'écrivain dénigre sa production qui s'intègre dans des genres établis comme le "journal" ou les "mémoires." Il ressent comme une nostalgie envers ce qu'il pourrait écrire, envers ce "radeau" que serait l'aventure d'écrire sans garde-fou, en dehors d'un code, si subverti soit-il.

Les deux romans Le Fiston et Clope au dossier sont proches, d'abord, par leur ton et, en ce sens, que les deux "écrivains," M. Levert qui écrit une lettre à son fils et Clope qui rédige un dossier de contre-preuves, écrivent tous deux pour obtenir quelque chose: l'un le retour de son fils, l'autre la reconnaissance de son innocence; il est en effet accusé, peut-être, d'un meurtre, peut-être même de celui de sa mère.⁶ Ces deux romans prennent tous deux la forme d'une chronique d'un petit village, chronique centrée dans Le Fiston autour de l'enterrement de la fille du cordonnier Chinze et dans Clope autour de la vie quotidienne de Simone, épouse délaissée et mère d'un petit garçon.

Monsieur Levert écrit dans un salon minutieusement décrit: pendule, miroirs, cheminée, canapé, fauteuil, chaise (p. 27). "Il écrit tous les jours à son fils qui est parti depuis dix ans. Il fait d'abord un brouillon ensuite il rédige. Quand la lettre est finie monsieur Levert la classe dans un dossier car il se méfie des postes. Et puis une lettre peut tomber si mal chez son destinataire" (p. 27). M. Levert sait donc que la lettre n'arrivera pas: "cette lettre n'arrivera pas à partir" écrit-il (p. 68), cette lettre où il essaie de décrire minutieusement la vie quotidienne du village où il habite, lettre pleine de confusions de dates, de personnages et qu'il écrit à son fils afin de lui "refaire une mémoire" et l'inciter à revenir (p. 42).

Levert sait, en fait, que son fils n'"existe" pas, qu'il est véritablement sa "créature." Par là, peut-être, reconnaît-il

l'inutilité de toute littérature: la "lettre" est inutile puisque le fils n'existe pas; cependant, sans cette absence de fils la possibilité de la lettre ne serait pas.

Les deux romans Le Fiston et Clope sont en partie écrits à la première personne; dans Le Fiston, la première personne est employée dans les lettres de Levert à son fils; dans les intervalles une voix explique et décrit également le village, parle de M. Levert et parfois l'accuse. Au premier abord, le livre semble composé de deux textes: une lettre délirante et un commentaire objectif. Cependant, au fur et à mesure que nous lisons, les deux textes se mêlent, se fusionnent au point même où il est impossible de les distinguer l'un de l'autre, parfois le commentaire verse dans le délire, parfois c'est M. Levert lui-même qui rédige sa lettre d'un ton froid et détaché: en effet au début du livre, il nous semble que la description de l'enterrement de la fille Chinze appartienne au commentaire objectif mais, plus loin, Levert se corrige: "J'ai dû me tromper au départ (...) Je crois qu'en ce qui concerne Roger et sa femme c'est peut-être un autre jour qu'ils sont rentrés au Rouget avec ces amis (...)," etc. (pp. 93 et suivantes) et M. Levert récrit l'enterrement et toute la première partie du livre en rectifiant certains détails, indiquant par là que c'est donc lui l'auteur de la première description. Le délire d'exactitude de M. Levert, "cordonnier, épistolier, épicier à la petite journée" (p. 91), fait que le livre se termine avant qu'il n'ait fini sa lettre: "Il reste la poste (...) Il reste

le jardin public" (p. 169), "Il reste la ville proprement dite (...) Déjà dit (...) déjà dit" (p. 172).

Dans les premières pages de Clope au dossier, Clope tire sur une oie et, à partir de la page treize, le livre décrit minutieusement les allées et venues des habitants et surtout de Simone, sa vie quotidienne avec son enfant, ses frustrations de femme de marin, ses fantasmes et ses peurs et ce n'est qu'à partir de la page cent vingt neuf jusqu'à la fin que la première personne est employée et que le lecteur se rend compte que Clope a préparé un dossier de contre preuves: "Du calme. Le plus gros est fait. Ils peuvent accumuler leurs preuves. Dossier placard cadencé. L'innocence de Clope. Contre preuves" (p. 124), et que la description apparemment objective de la vie de Simone et du village est en fait orientée, paranoïaque, que, peut-être même, Simone et Clope ne sont qu'un seul et même personnage ou du moins que Simone est la création de Clope. Déjà, cependant, dans le discours objectif, des syntagmes "suspects" comme "Du nerf," "Tympan détraqué," "Je n'entends plus" (p. 99) s'étaient glissés et pouvaient faire penser au lecteur que la chronique était rédigée par un narrateur qui s'y investissait psychologiquement plus qu'il n'aurait voulu le faire croire (p. 99).

La prise de conscience de l'inutilité de la littérature entraîne chez l'écrivain un besoin de justification. Celui-ci, en fantasmant une opinion publique, un "on" qui pense qu'il ne sert à rien, qu'il est inutile, suspect, "à enfermer," justifie ainsi sa

paranoïa. C'est cette justification qui forme, en partie, le roman Clope au dossier.

L'Inquisitoire et Autour de Mortin, dont le sous-titre est "Dialogues," se présentent tous deux comme des interrogatoires. (Le mot "inquisitoire" n'est pas un nom mais un adjectif: on parle d'une "procédure inquisitoire" dans laquelle le juge lui-même assure la conduite et la direction du procès. Cette procédure s'oppose à la procédure accusatoire où le juge est arbitre impartial entre les parties; ce terme "inquisitoire" avait été utilisé par Pinget des années auparavant dans Mahu où l'un des personnages racontait à Mahu comment il avait "plaqué" une femme parce qu'elle avait "une voix du nez avec interrogation inquisitoire" et que "l'inquisition c'est insupportable" [p. 177]). L'un des personnages de Autour de Mortin, Passavoine, traite son interrogateur de "machine à questions" (p. 77). Pinget, indirectement, semble ici rencontrer Blanchot qui, dans L'Entretien infini remarque que le dialogue, en principe, et fondé "sur la réciprocité des paroles et l'égalité des parlants," "seuls deux 'Je,'" continue-t-il, "peuvent établir une relation dialogale"; chacun reconnaissant "au second le même pouvoir de parler qu'à soi," chacun se disant "égal à l'autre" et ne voyant dans "l'autre rien d'autre qu'un autre "Moi." Il reconnaît aussi qu'il n'y a presque aucune égalité dans la société où nous vivons, que l'égalité de parole est un leurre de bien pensants:

Il suffit, dans quelque régime que ce soit, d'avoir entendu le "dialogue" entre un homme préjugé innocent et le magistrat qui l'interroge pour savoir ce que signifie cette égalité de parole à partir d'une inégalité de culture, de condition, de puissance, de bonheur; or à tout moment, chacun de nous est un juge ou bien se trouve en présence d'un juge; toute parole est commandement, terreur, séduction, ressentiment, flatterie, entre-prise; toute parole est violence - et prétendre l'ignorer en prétendant dialoguer, c'est ajouter l'hypocrisie libérale à l'optimisme dialectique pour lequel la guerre n'est encore qu'une forme de dialogue.⁷

L'Inquisiteur est donc formé de l'interrogatoire d'un ex-domestique sourd par un être mystérieux, policier ou autre; le prétexte en est la disparition du secrétaire de "ces messieurs," propriétaires du "château." Autour de Mortin est composé de deux parties, la première qui s'intitule "Chuchotements" est une sorte de dialogue entre deux mystérieux personnages qui en surveillent un troisième, ou plutôt, l'un des personnages questionne l'autre, qui se trouve en position de voyeur, sur les allées et venues du troisième personnage; personnage qui semble s'empoisonner. La deuxième partie est constituée d'une série de huit "interviews" au sujet de ce troisième personnage, l'écrivain Mortin.

L'Inquisiteur, selon Pinget, est une réponse à une question: "'Oui ou non répondez' qui s'adressait à moi seul et signifiait 'Accouchez.' Et c'est la réponse à cette question abrupte qui a déclenché le ton et toute la suite."⁸ Le domestique étant sourd, son questionneur ne peut communiquer avec lui que par écrit. Le vieux n'écrit pas, il parle mais c'est à partir des notes transcrites que son interlocuteur l'interroge. Il est, d'autre part, très sensible à

l'écriture: "Un mot ça peut faire rêver longtemps" (p. 11); celle-ci lui tient compagnie et, le soir venu, il relit les vieux billets adressés à lui par "ces messieurs" alors qu'il était encore en service. En ce sens, il force tous les personnages de son entourage à se mettre en position d'écrivain, dont Marthe, la cuisinière qui, dit-il, lui "écrit tout sur un papier" et c'est lui qui dicte à son interrogateur le livre L'Inquisiteur (p. 72). Marthe lit et écrit un journal: "(...) elle lit des livres même pour vous dire elle écrit sur un cahier ses journées ce qui l'intéresse et des choses sur les gens elle appelle ça son journal et c'est du français pas de n'importe qui (...)" (p. 74). L'une des amies de "ces messieurs" a même dit que si Marthe continue elle pourra faire un livre avec ses souvenirs, on l'appellerait "mémoires d'une cuisinière"; Marthe, cependant, avait peu de goût pour ce titre et préférait "mémoires d'une vie c'est plus distingué" (p. 457). Le domestique reconstitue le repas de noces de la nièce de Marthe grâce à sa surdité, "quand on n'entend rien on observe" (p. 234), et également à partir des notes prises par Marthe: "Marthe a écrit beaucoup sur la noce dans son cahier c'était son journal aussi, tout ce que je peux dire en plus de ce que je voyais c'est grâce à ça" (p. 238). Les domestiques de L'Inquisiteur détiennent donc des pouvoirs de maître, d'écrivain. Tout comme Le Fiston le livre se termine avant la fin, la fin de "l'inquisiteur": "'Oui ou non répondez / Je suis fatigué.'"

Ce qui est intéressant, dans Autour de Mortin, c'est que la plupart des "interviewés" eux-mêmes écrivent ou ont écrit. Le

domestique de la première entrevue désirait écrire la vie de Mortin qui lui-même écrivait celle de Mortier qui avait écrit des livres. Il s'étend sur les affres de l'écrivain: "Un jour je m'apercevais que j'avais déjà dit une chose, plutôt je me demandais si je ne l'avais pas déjà écrite d'une autre façon,..." (pp. 52-53), inlassablement il corrigeait, "pour finir je ne comprenais plus rien," jusqu'au jour où il jette ses essais dans le puits. Son interrogateur lui fait avouer enfin que ce manuscrit "était rédigé de plusieurs façons contradictoires (p. 52). Noémie, la cuisinière, à l'instar de la Marthe de L'Inquisiteur écrit ou du moins a écrit un journal qu'elle relisait le soir et qui lui tenait "compagnie" (p. 71). Le garçon de café du Cygne prétend que Mortin lui avait confié qu'en réalité "(...) Mortier c'était lui, il avait trouvé ça pour raconter sa jeunesse et il s'amusait bien lorsque des gens comme par exemple Latirail qui écrit dans le Fantoniard prétendait avoir connu Mortier en Afrique ou ailleurs" (p. 119). Mortin, toujours selon le garçon, avait essayé d'écrire son livre suivant sur le fils imaginaire de Mortier; Johann, le domestique aurait jeté dans le puits, non son propre manuscrit, mais celui de Mortin sur le fils Mortier. Selon la petite-nièce de Mortin, le fils Mortier aurait vraiment existé, ce serait son propre père; de toutes façons, dit-elle, Mortin était "incapable d'être infidèle à ses souvenirs, complètement dépourvu d'imagination" (p. 113).

L'Inquisiteur et Autour de Mortin sont donc centrés sur deux personnages absents: le secrétaire dont la fonction est de transcrire

et qui a disparu et Mortin, l'écrivain, qui se serait suicidé. Certaines questions restent en suspens: le secrétaire était-il vraiment secrétaire, n'était-il que secrétaire et Mortin était-il vraiment écrivain? Le lecteur est en droit de se poser ces questions, surtout en ce qui concerne Mortin, car le livre Autour de Mortin se termine par les "brouillons" de Johann, le "domestique" de Mortin et les huit témoignages sur Mortin se contredisent les uns les autres.

Quelqu'un est, peut-être, le roman le plus personnel de Robert Pinget;⁹ ne dit-il pas, d'ailleurs, lui-même de ce livre: "C'est la personnalisation à outrance. Dans Quelqu'un j'ai été très loin. On peut même y voir une assimilation entre l'auteur et le personnage."¹⁰ Le narrateur, copropriétaire d'une pension de famille de banlieue, dont l'univers est décrit d'un seul point de vue, le sien, se dit écrivain et s'énonce comme un "je" du début à la fin du livre. Ce "je," contrairement aux autres personnages écrivains de Pinget, a une "personnalité" cohérente même s'il est incapable de rédiger un "exposé" cohérent. Curieusement le narrateur ne parle pas de ses livres précédents mais de ses "exposés," de ses "vies" ou de ses "rédactions." Dans le roman Quelqu'un, "je" rédige un traité de botanique; il a perdu l'une de ses fiches et le livre relate la recherche de ce papier, sujet d'un "exposé" que "je" compose parallèlement au traité: "Je viens d'essayer de rerédiger mon paragraphe de botanique et j'y arrivais très bien, j'avais tous les renseignements. Je continuerai demain. Je finis d'abord cet exposé" (pp. 190-91), exposé qui, au fur et à mesure que se déroule le roman,

étouffe, de plus en plus, la rédaction du traité de botanique. A un moment du livre "je" remarque, d'ailleurs, qu'en fait la recherche du papier n'est qu'un prétexte: "Et surtout je me rends compte que ce n'est plus la peine de chercher mon papier. Je récris ma vie, je refais un exposé comme les autres, ce que je ne voulais pas, je me suis laissé entraîner c'est trop tard pour revenir en arrière, j'accepte" (p. 188). Cet "exposé" est, pour la plus grande partie, le journal d'un écrivain en proie aux affres de la création, le journal d'un créateur créant; le mouvement de la vie et celui de l'écriture se confondent, car, pour Pinget, ces deux termes, comme nous le verrons plus tard, sont quasi interchangeable.

Dans Le Libera, roman à tiroirs, il est très difficile de saisir "qui écrit et quoi";¹¹ de nombreux personnages, dans ce roman, s'ingénient à reconstituer le "drame" de l'assassinat d'un enfant. Verveine, le pharmacien, qui semble parfois être le narrateur "se faisait un devoir disait-il de reconstituer le drame" (p. 14), Mlle Lorpailleur aussi afin d'y trouver des "rapports" et d'y impliquer Verveine; celui-ci voudrait la faire passer pour folle: "Si ce n'est pas une honte de laisser cette énergumène répandre des bruits (...) on sait comment finissent ces choses là" (p. 23). Verveine a même un fantasme assez similaire à celui du "je" dans Quelqu'un concernant le voisin; on découvre l'appartement de la Lorpailleur dans un désordre indescriptible, excréments et feuilles manuscrites mélangés. La Lorpailleur à l'asile, "on respirait, les enfants faisaient des progrès en écriture" (p. 27). Latirail, lui aussi dans Le Libera, veut

"faire éclater le scandale en plein jour" (p. 135), apparemment il s'agirait plutôt, ici, de la séduction d'un jeune garçon par un ecclésiastique. Mademoiselle Ronzière ou Lonzière écrit, en concurrence avec la Lorpailleur, dans les journaux; c'est elle qui rapporte la mort de Serinet obligeant la Lorpailleur "à se rabattre sur une épître au sujet de la providence et du malheur" (p. 34). Elle coupe l'herbe sous le pied au fils Latirail, également maître d'école, en faisant un compte rendu de la première pierre posée sur l'emplacement de la salle des fêtes; Latirail doit se contenter d'"un exposé politique ou autre." Monnard, le secrétaire de mairie, lui, rédige une monographie sur l'aristocratique famille de Bonne-Mesure et ceci "dans l'ombre la plus complète." Il semble qu'il y ait, dans Le Libera, quelqu'un qui s'essaie à saisir les différentes reconstitutions du "drame"; ce quelqu'un n'est, peut-être, en fait que Mortin qui annonce "pompeusement à ses hôtes qu'il s'était mis à reconstituer le drame"; il semble qu'il se livre à une activité de "bricolage": "il était si secret, rafistolant donc dans sa chambre des brouillons, des éléments disjoints de ce qui aurait pu être..." (p. 212). En tout cas il est surpris par la mort en position d'écrivain ou de buveur: "Et tellement le nez dedans que la mort l'aurait surpris dans cette position quelque chose comme celle d'un buveur lapant la dernière goutte au fond de son verre (...)" (p. 212). En fait le véritable poète dans Le Libera c'est, peut-être bien, l'enfant, le poète assassiné:

Et une fois sur la grand'route, toute peine oubliée, il se serait mis à fredonner puis de fil en aiguille à déclamer de vers qu'il aurait improvisés sur le bleu des nuages et le rose des matins d'été donnant libre cours en cachette à tout ce que son père aurait tenu pour suspect, imitant tour à tour la voix de l'amant sous la fenêtre de l'élue et la voix de l'élue répondant à l'amant et celle des coquelicots et de l'avoine et du silène pête pête (...) (p. 57)

Dans Passacaille et Cette Voix, l'individu, l'écrivain appelé, ici, "le maître" ou "le vieux" se détache de la collectivité avec plus de netteté, de force que dans Le Libera.¹² Dans Passacaille, "il," "le maître," est l'écrivain: "On revoyait le maître à sa table" (p. 63), "cette pièce où il travaillait (...)" (p. 87), "A sa table notait (...)" (p. 30). "Il" rédige ses "souvenirs" "entre deux ivresses" (p. 25), "l'histoire de sa mort" (p. 76), "Suivait le récit de l'enterrement, centième redite avec pour thème de fond l'amour paternel (...) une saveur équivoque, des sentiments désordonnés pour ne pas dire pis et qu'un coup de pernod de plus aurait fait tomber dans Dieu sait quoi (...)" (p. 123). Le seul passage où le "je" est employé, dans le livre, se situe entre les pages quatre-vingt-dix-neuf et cent dix-huit et ceci nous laisse à penser que nous lisons sans doute un extrait des mémoires du maître. Vers la fin du livre celui-ci rédige son testament, testament illisible et incohérent qui se présente comme une poupée gigogne: "il ouvre l'enveloppe et là trouve une seconde puis une troisième" (p. 63). Le maître pratique un travail de notation "en marge du livre," comme il est souvent répété, sans qu'il soit possible de savoir s'il s'agit du livre qu'il écrit ou du livre qu'il lit; pourtant il s'est assigné une tâche, il

sait ce que voudrait être son livre: "Quelques images qu'il fallait amplifier, débarasser de leurs scories, enténébrer jusqu'au moment où devenues interchangeable leur différence profonde ferait surgir un monde d'agressivité et de déroute, c'était la tâche qu'il s'était imposée à cette table même (...)" (p. 17). La mort et la fin du livre le surprennent à sa table, en position de lecture, "les coudes sur la table, la tête dans les mains," avant qu'il ait pu terminer cette rédaction (p. 133).

L'écrivain de Cette Voix est encore, ici, "le maître," "le vieux" qui rédige "quoi au juste rédaction, mémoire ou journal," "(...) ce journal repris cent fois au cours de son existence dans lequel il consignait ses états d'âme (...) certains prétendent qu'il est de son frère ils passaient de longues soirées ensemble à rédiger quelque chose comme l'histoire de leur famille (...)" (pp. 84-85). Peut-être est-ce une lettre "adressée on ne sait plus à qui dont on trouve des brouillons disséminés partout" (p. 7) ou encore l'histoire "d'un père ou d'un fils long discours où alternaient les paroles d'un père celles d'un fils brouillées interceptées ou mêlées (...)," l'histoire de Le Fiston peut-être (p. 24). Théo, neveu de Mortin, aurait fait imprimer après la mort de son oncle un recueil, un "fac similé" de ses notes; il est également question, dans Cette Voix, d'un nommé Dieudonné ou Dodo, avatar de Mortin et qui écrit sur une ardoise-palimpseste: "J'avais une ardoise où mon pense bête et j'y notais outre les commissions à faire le lendemain des phrases comme ça toutes crues qui me passaient par la tête (...). J'en recopiais

certaines dans mon dossier (...)" (p. 159). Marie, la bonne, elle aussi, note sur l'ardoise: "(...) elle n'arrivait plus à se relire elle prenait peur vite elle effaçait d'un coup d'éponge (...)" (p. 118), jusqu'au point où l'on se demande où est passé le texte, "nulle trace sur l'ardoise et pourtant des mots furent écrits" (p. 121); elle fouille dans les tiroirs du maître, prend des notes, va s'enfermer et rédige un journal "dans sa langue de concierge." Les choses se compliquent tellement que le texte prend des allures schizophréniques; Théodore, le neveu de Mortin, aurait en effet "croyant bien faire," imaginé l'existence d'une seconde bonne succédant à la première, Marie "(...) afin de brouiller les pistes lorsqu'on se pencherait sur les souvenirs du défunt laquelle seconde bonne aurait fouillé les papiers du maître pour s'en inspirer dans son journal et ne connaissant rien au passé d'Alexandre que par ouï-dire aurait non seulement confondu les faits et les noms mais qui plus est mêlé subrepticement ses écrits entre guillemets à ceux de Mortin (...)" (pp. 201-02), texte parasite, écrit par une femme imaginaire, qui s'imisce dans le texte du maître. De plus Théodore a attribué à son oncle "des grimoires traitant de magie et de sorcellerie" afin de donner le change à la bonne; il est en effet tourmenté "par le serment qu'il avait fait à la légère de ne s'occuper de son vivant que des dossiers d'Alexandre" (p. 206).

Le mystérieux narrateur de Cette Voix, lui aussi, confond et les "écrivains" et leurs productions: "(...) notre secrétaire de mairie qui est aussi poète comme chacun sait il a bien du mérite (...)

Il continue comme devant à faire son travail à la mairie et à lire les journaux et à fréquenter la bibliothèque et à publier de temps en temps dans notre feuille régionale des odes sylvestres ou agrestes ou rupestres mais je crois l'avoir déjà dit ou était-ce à propos d'Alexandre (...)" (p. 174).

Le "maître" de Passacaille, celui de Cette Voix semblent dépassés par leur propre travail. Leur "rédaction," tout comme le traité de botanique dans Quelqu'un, est presque ensevelie par la narration de l'effort déployé pour l'écrire. De plus, dans Cette Voix, le récit de l'effort du "compilateur" se greffe sur celui de l'effort du "premier" rédacteur.

Fable, qui s'intitule "récit" et non "roman," présente, par rapport aux autres textes, certaines différences qui font qu'il est préférable d'étudier le texte isolément.¹³ Deux figures du poète, deux figures en miroir (déformant) coexistent dans le récit: Miaille ou Miette, avatar de Mortin et la poétesse, avatar de la Lorpailleur et qui semble une caricature de Miaille ou Miette; celle-ci est parfois une sorcière avec tous ses attributs, rimailant et "mêlant aux propos orduriers les noms du Christ et de Marie" (p. 33) ou parfois une vieille fille pieuse qui mêle érotisme et religion, auteur d'un "fatras lyrique, érotique et merdeux où zigzague son âme seulette et biscornue" (p. 88); parfois elle est aussi appelée "sibylle" (p. 74). L'opinion de Miette sur la poétesse est sans ombre: "(...) elle est prétentieuse (...) ses poèmes (...) c'est de la gnognote, ça ne se vend pas et [que] son esprit comme elle dit encore loin d'être occupé

de belles choses ne se complaît qu'au malheur d'autrui sous couvert d'humanité" (p. 111). Miaille ou Miette ressemble par certains côtés à la poëtesse mais est une figure beaucoup plus noble, une figure mythique du poète; lui aussi griffonne, hoquète, et rimaille mais il est aussi "ébahi par les somptuosités du verbe comme un enfant par le paon qui fait la roue" (p. 36). Il semble savoir beaucoup mieux que les autres "écrivains" ce qu'il veut: une "fable neuve" qui rassemble une dernière fois ses "énergies" et qui sera la part de lui "la meilleure" (pp. 27-28). A la fin de la première partie il se crève les yeux et réapparaît, au début de la deuxième partie, sous la figure de l'aède Miette; à la fin du récit il se retrouve à Fantoine (tout comme Mahu et John Tintouin Porridge) entouré de connaissances et d'amis avec le jeune Baptiste, son dernier compagnon à qui il se confie: "(...) pour que cette vieille histoire d'avant le temps cette histoire de Fantoine avant les voitures et l'eau et l'électricité et le boucan ne soit pas oubliée tout de suite mais repensée jusqu'à la fin par ceux qui l'ont aimée et qui sait miraculeusement sauvée et transmise par l'un de nous le plus bête, non le plus ingrat" (p. 106). Fable propose une nouvelle notion: celle de la transmission des pouvoirs de l'écrivain mourant à un jeune disciple chargé d'être le gardien et de transmettre à son tour "l'histoire."

Chapitre I: Notes

¹ Robert Pinget, Mahu ou le matériau (Paris: Editions Robert Laffont, 1952; Paris: Editions de Minuit, 1957). Les renvois à cet ouvrage seront désormais inclus dans le texte sous la forme: Mahu.

² Robert Pinget, Autour de Mortin (Paris: Editions de Minuit, 1965). Les renvois à cet ouvrage seront désormais inclus dans le texte sous la forme: Autour. Robert Pinget, L'Inquisiteur (Paris: Editions de Minuit, 1962). Les renvois à cet ouvrage seront désormais inclus dans le texte.

³ Olivier de Magny, "Robert Pinget ou le Palimpseste," Postface, Graal Flibuste par Robert Pinget (Paris: Editions de Minuit, 1956; repris avec la postface en sus Paris: Union Générale d'Editions 10/18, 1963), p. 172. Les renvois à Graal Flibuste seront désormais inclus dans le texte sous la forme: Graal.

⁴ Robert Pinget, Le Renard et la boussole (Paris: Editions Gallimard, 1953; repris Paris: Editions de Minuit, 1971). Les renvois à cet ouvrage seront désormais inclus dans le texte sous la forme: Le Renard. Robert Pinget, Baga (Paris: Editions de Minuit, 1958). Les renvois à cet ouvrage seront désormais inclus dans le texte.

⁵ Robert Pinget, Entre Fantoine et Agapa (Jarnac: Editions du Feu, 1951; repris Paris: Editions de Minuit, 1966).

⁶ Robert Pinget, Le Fiston (Paris: Editions de Minuit, 1959). Les renvois à cet ouvrage seront désormais inclus dans le texte. Robert Pinget, Clope au dossier (Paris: Editions de Minuit, 1961). Les renvois à cet ouvrage seront désormais inclus dans le texte sous la forme: Clope.

⁷ Maurice Blanchot, L'Entretien infini (Paris: Editions Gallimard, 1969), p. 114.

⁸ Robert Pinget, "Pseudo-Principes d'esthétique," exposé dans Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, II, Pratiques, Colloque de Cerisy-la-Salle (Paris: Union Générale d'Editions 10/18, 1972), p. 315. Les renvois à cet exposé seront désormais inclus dans le texte sous la forme: "Pseudo-Principes."

⁹ Robert Pinget, Quelqu'un (Paris: Editions de Minuit, 1965). Les renvois à cet ouvrage seront désormais inclus dans le texte.

¹⁰ "Pourquoi écrivez-vous? Robert Pinget, prix Fémina 1965," Le Nouvel Observateur, No. 56 (8-14 décembre 1965), pp. 40-41.

¹¹ Robert Pinget, Le Libera (Paris: Editions de Minuit, 1968). Les renvois à cet ouvrage seront désormais inclus dans le texte.

¹² Robert Pinget, Passacaille (Paris: Editions de Minuit, 1969). Robert Pinget, Cette Voix (Paris: Editions de Minuit, 1975). Les renvois à ces deux ouvrages seront désormais inclus dans le texte.

¹³ Robert Pinget, Fable (Paris: Editions de Minuit, 1971). Les renvois à cet ouvrage seront désormais inclus dans le texte.

CHAPITRE II

POURQUOI ECRIRE?

Quelles raisons ces personnages se donnent-ils d'écrire?

Qu'est-ce qui les pousse à cette activité singulière?

L'écriture est souvent pour eux un moyen de s'évader, de s'oublier, une planche de salut. Monsieur Levert se plaint ainsi: "Cette prison où je suis" et l'Architruc de Baga, enfermé dans une prison avec des barreaux construit un radeau ou plutôt écrit un roman, comme nous l'avons vu plus haut: "Je me construis un radeau pour partir (...) Ce sera la seconde moitié de ma vie (...) L'aventure. La seconde moitié" (p. 110). De mademoiselle Lonzière, l'une des "écrivassières" frustrées de Le Libera, il est dit: "(...) bref les livres c'est comme qui dirait son évason et son article du samedi soir dans le Fantoniard (...)" (p. 139), la Lonzière ne sort pas le samedi soir, elle écrit. Certain personnage écrit pour rendre la vie acceptable: Au début de Cette Voix (p. 31), dans les prolégomènes de la création, l'écrivain parle de sa sortie dans "la nuit," "la profonde nuit indiscernable de l'être," il parle de s'accommoder de cette sortie, de "faire appel aux signes qui la rendent acceptable," ces signes sont-ils ceux de l'écriture? L'écrivain note aussi que "le pensum s'est imposé dès l'abord (...) seule chance de salut" (p. 35). Par l'écriture Monsieur Levert se crée une armure, une carapace destinée à protéger un être trop vulnérable: "(...) la rédaction d'une lettre

et le devoir urgent de me créer d'autres habitudes me mettent à l'abri de toute émotion désormais (...)" (Le Fiston, p. 168).

On écrit, on crée des personnages pour satisfaire un besoin, pallier un manque; David, le juif de Le Renard a été inventé à cause de l'envie de bouger qu'avait le narrateur; l'écrivain de Graal Flibuste, lui, a inventé Jasmin, le débauché pour se guérir de sa timidité (p. 107). A l'instar des Danaïdes, inlassablement l'écrivain remplit le vide, le comble avec des mots: "quel illogisme (...) combler les vides aujourd'hui remplacé par d'autres" (Le Renard, p. 214). Architruc, ermite, a horreur du vide et écrit des lettres dans ses "moments creux" (p. 70); Verveine, le pharmacien de Le Libera est décrit ainsi: "Reconstituant point par point dans ses heures creuses le drame en question" (p. 22; je souligne). Dans Fable, il est dit sarcastiquement que la poétesse collabore "à une revue ou comment ça s'appelle périodique où de temps en temps on lui demande de mettre un poème pour boucher un trou disent les mauvaises langues" (p. 45; je souligne). Monsieur Levert, évidemment, écrit à son fils pour combler l'absence et le Mortin de Autour de Mortin écrit sur un fils (imaginaire mais pas plus que celui de Levert); la rédaction de ce livre étant selon Cyrille, le garçon de café, "sa façon de rêver (...) comme d'autres rêvent à l'amour qu'ils n'ont jamais eu" (p. 121). Ces écrivains écrivent par peur du silence; le domestique de L'Inquisiteur ne pouvait supporter le silence autour de lui: "Un mot ça n'a jamais tué personne" et Johann dans Autour de Mortin, rejeté par Mortin, repoussé dans le silence, se fait l'écho de la

même plainte: "(...) jamais un mot n'a tué personne mais le silence lui détruit à petit feu le plus sûrement aussi bien celui qui se tait que celui qui voudrait entendre" (p. 170). L'absence de mots c'est la mort et du receveur et de l'émetteur potentiels. L'écrivain de Cette Voix, lui, éprouve une "difficulté à taire" (p. 32) et se décide vigoureusement: "je ne me tairai pas quoi qu'il advienne" (p. 37).

L'écriture est une catharsis, un moyen de se débarrasser d'un poids encombrant, un exercice de nettoyage. Le domestique de l'interview I de Autour de Mortin, rejeté par celui-ci, se met à imaginer ses journées et décide de se débarrasser de ses fantasmes en écrivant ses souvenirs. Quelqu'un est, de ce point de vue, un livre exemplaire. Le narrateur avoue avoir écrit pour se défricher l'inconscient (et, en même temps, l'échec de son entreprise), faisant allusion à L'Inquisiteur: "(...) je ne veux plus me livrer à des inventaires. Je l'ai fait autrefois avec une conscience, une patience! Dans mes autres exposés, pour m'aider à me concentrer, en espérant que ça me défricherait le subconscient, que ça m'ouvrirait des voies vers l'essentiel. Tintin (...)" (pp. 22-23). Il écrit pour se débarrasser de l'angoisse, d'une façon paradoxale; ainsi il parle d'un médecin ami: "J'ai même dit qu'il était mort pour m'en débarrasser. Pas de lui, de la hantise de sa mort' (...) C'est comme ça que je fais pour les gens que j'aime (...) J'imagine qu'ils sont mort, je les tue et je suis débarrassé de leurs angoisses" (p. 147). Le narrateur aurait voulu en écrivant, se débarrasser de sa vie quotidienne, cela sans grande illusion, d'ailleurs: "J'aurais donc continué à raconter ma

vie pour m'en débarrasser en sachant que ça ne servait à rien (...)" (p. 12); pourtant répète-t-il: "Je fais de temps en temps un exposé sur ma vie pour m'en débarrasser, pour avoir l'esprit libre (...)" (p. 38). A la fin du livre "Je" a le sentiment de "n'avoir pas fini," de laisser "en arrière un tas de choses pas digérées." Comme le remarque Hélène Prigogine, le narrateur sort l'écriture de lui comme "excrémentielle," "il se nettoie, il se vide en s'en débarrassant." "Chaque personnage," continue-t-elle, "sera d'une certaine manière déjection."¹ L'écriture qui comble le vide, en s'accomplissant, recrée le vide, ceci inlassablement ainsi que l'écrit Claude Ollier dans un article; Levert essaie d'échapper à "la décomposition de la matière" "par l'élaboration même d'une autre matière--des mots sur une feuille blanche--concrète en un sens mais non moins fragile."² Paradoxalement, Monsieur Levert, qui écrit afin que son fils revienne, le fait disparaître et disparaît lui-même, par le mouvement de l'écriture: "Monsieur Levert disparaît entre les lignes, sa soeur, la clique ce fatras auquel personne ne croit sinon la main qui écrit (...)" (p. 76).

"La sensibilité (...) est avant tout une porte sur l'extérieur, une ouverture sur autrui," s'exclame l'écrivain de Graal Flibuste et au colloque de Cerisy, dans ses "Pseudo-principes d'esthétique" Pinget s'exprimait ainsi au sujet de son choix d'écrire des romans et peut-être, tout simplement, de son choix d'écrire: "Seule la forme romanesque, ou disons du récit, avec tout ce qu'elle comporte de volonté, de développement et de difficulté d'analyse, était susceptible

de m'obliger à m'expliquer et par là de me faire communiquer avec l'extérieur" (p. 315), écrire serait donc un moyen paradoxal de s'évader de son moi, de son intérieur, de sa prison en s'expliquant, en s'universalisant et d'aller à la rencontre d'autrui. Le narrateur de Quelqu'un avoue: "Depuis longtemps sans me l'avouer vraiment j'avais envie de ça, d'un exposé rempli de remarques personnelles, parce qu'on dit, j'ai entendu dire, que plus on était personnel plus on était universel et ça m'encourageait (...)" (pp. 211-12). Peut-être pour justifier la mise noir sur blanc de sa médiocre vie, il ponctue souvent les événements banaux qui la jalonnent par des: "il paraît que c'est partout la même chose" (p. 7), "Mais ça doit arriver partout" (p. 122), "Ça doit être partout comme ça" (p. 250). Les adverbe et adjectif "partout" et "même" sont placés, ici, pour rassurer le narrateur, lui faire accepter sa médiocrité en lui montrant que la médiocrité est en effet universelle; les verbes "paraître" et "devoir," eux, le sont peut-être pour adoucir l'irritation du lecteur, lui montrer que le narrateur, s'il écrit, n'en est pas pour cela exceptionnel, qu'il ne se prend pas pour "quelqu'un" mais est placé au même niveau que son lecteur. L'Architruc de Baga écrit pour les autres et plus précisément pour "leur expliquer. Ne pas être un incompris, mort, une croix. Je refuse de mourir" (p. 71), il veut s'expliquer grâce à l'écriture et ainsi refuser l'incompréhension qui est une sorte de mort. L'écriture est la compagne de ce solitaire, un moyen de se rééer une patrie partout: Noémie, la domestique de Autour de Mortin, relisait son journal, le soir; celui-ci lui tenait compagnie, tout

comme les petits billets de "ces messieurs" tenaient "compagnie" (pour reprendre le titre d'une publication récente de Beckett³) au domestique de L'Inquisiteur qui les relisait, le soir venu. L'écrivain de Cette Voix avoue que "ses papiers jouaient le rôle de confidentes." Le poète de Fable, lorsqu'il écrit n'est plus "dès lors le jouet mais le joueur, plus l'exilé d'une patrie problématique mais à chaque coup trouve sa ville natale sous des cieux différents, bourdonnante des voix aimées qu'il se plaît à situer" (p. 68).

Ecrire pour "charmer le destin," écrire pour ne pas mourir, écrire par horreur de la stérilité, du blanc. Miaille dans Fable se bat pour avoir le dernier mot: "(...) il faut continuer à charmer le destin, il n'aura pas le dernier mot" (p. 66). Le narrateur de Graal Flibuste, dans la séquence intitulée "Divagations," écrit: "J'entends bien surseoir puisque j'ai pris le parti d'écrire à l'arrêt de mort qu'il me faudra prononcer contre moi (...)" (pp. 30-31). C'est par un même mouvement, celui de l'écriture que l'écrivain se condamne à mort (en terminant le livre), se met au monde (en commençant le livre) et diffère l'exécution de son arrêt de mort (en continuant le livre). Pour Architruc, roi sans enfants, "la stérilité" est "une idée insupportable": "Dans un sens c'est pour ça que j'entreprends cet ouvrage étant donné que mes femmes ne veulent pas d'enfants (...)" (Baga, p. 19). Parfois et curieusement l'écriture est un moyen d'éviter l'écriture; écrire pour ne pas écrire, écrire par peur de l'écriture; dans Graal Flibuste, par exemple, l'écrivain écrit et décrit une chose pour ne pas avoir à écrire et à décrire une autre chose dont

il a peur; "Je" fait une belle description d'une plaine, alors que son compagnon et lui-même sont en route vers la mer, et "je" dit:

--Pourquoi la mer puisque cette plaine me comble (...)
 --Parce que, dit Brindon, sans votre désir de la mer, vous n'eussiez pas aimé cette plaine qui le contrecarre (...) Vous craignez vos désirs, et ce qui en retarde l'assouvissement vous est un réconfort.
 --Eh bien expliquez-moi pourquoi je crains d'arriver à la mer.
 --Parce que vous ne saurez pas comment la décrire.
 (pp. 156-57)

L'écriture du désir est donc considérée comme jouissance presque insupportable au narrateur qui essaie de la retarder le plus possible; d'autre part l'incompétence que le narrateur suppose être la sienne la lui fait craindre par peur de l'échec.

L'écriture est aussi et surtout un moyen de découverte: découverte de soi, de son corps et de son âme, découverte d'une vérité ou d'un rythme. Le personnage-écrivain des romans de Pinget connaît peu son corps, celui-ci lui apparaît souvent comme un étranger: "Mais je remarque de plus en plus que moi et certaines parties de mon corps ont des reflexes différents. Comme si j'avais des cerveaux un peu partout. Une manière de décentralisation" (Baga, p. 3), et modestement: "Je ne suis pas fait pour les grands desseins. Me limiter à mon enveloppe. A propos ceci est mon corps (...)" (p. 66); suit une description (peu flatteuse d'ailleurs) de son corps pendant une page. L'écriture, ici par le moyen de la description, oblige le personnage à se connaître et d'abord à connaître et respecter son corps, si délabré soit-il. Le narrateur de Quelqu'un remarque: "Bref moi qui

ne désire pas spécialement approfondir mon physique ce serait peut-être la seule manière de me trouver un ami. Quelque part vers la rate par exemple" (p. 152). L'écriture permet aux différents membres du corps morcelé et dispersé de Fable de se retrouver "dans ce labyrinthe d'énoncés" (p. 67), elle aide à retrouver l'unité perdue: "Plusieurs visages identiques au miroir de qui les regarde, l'unité est reconquise" (Fable, p. 67); c'est un baume pour le corps souffrant: "chaque organe en mauvais état cherchant remède dans les mots" (Fable, p. 69), une exploratrice: "(...) Découvrir à force d'art des organes innomés et baladeurs voire strictement individuels. Votre estomac, votre épicoeur, votre thyrocarde, votre reinanus" (p. 10), nouveaux organes créés par "l'agglutination" des noms de deux organes connus, à la manière dont Pinget avait forgé les animaux mythiques de Graal Flibuste. Le narrateur de Graal Flibuste, répondant aux questions de son domestique, avoue qu'il écrit pour "Trouver qui je suis" à quoi Brindon, fort existentiellement, rétorque que, seul, l'autre peut lui dire qu'il est (p. 143). Les personnages écrivent pour se trouver un nouveau moi, le "vrai moi" sans doute, celui qui a été recouvert par la croûte du quotidien:

Un nouveau moi qui sortirait de cette broutille, un être tout pur, tout grâce, tout sourire (...) Il me semble (...) qu'il dort encore quelque part, dans les limbes, peut-être dans mon corps mais surtout ne pas le chercher, ne pas me pencher sur ma rate, continuer à parler, à disséquer des inepties et une chose que je me serais encore plus forcé à dire, sans aucun rapport avec lui voilà qu'elle le ferait sortir, jaillir comme une fusée (...) (Quelqu'un, pp. 165-66)

Le rôle de l'écriture est de réveiller cet être endormi, sans en avoir l'air, comme sur la pointe des pieds. De Miaille, dans Fable, on se demande "ce qu'il cherche à la fin, une peau qui ne serait pas la sienne, un miroir où il se verrait sans ride, un conte pour enfant sage" (p. 66).

Se trouver, grâce à une nouvelle connaissance du corps, par l'écriture; écrire, aussi, afin de se reconnaître comme possédant une "âme." Le narrateur de Quelqu'un, indirectement, reconnaît cet aspect de son projet lorsqu'il regrette les inventaires de son livre précédent: "les objets ne servent à rien quand on vise l'âme" (p. 23) et Pinget lui-même, dans une lettre à Vivian Mercier, parle de lui-même à la troisième personne et "des efforts à accomplir pour sonder la seule réalité qui soit son âme (...)"⁴.

Le Verveine de Le Libera reconstitue "le drame" pour que la vérité éclate au grand jour" (p. 15), le "la" étant évidemment ironique lorsque l'on compare cette vérité à celle mentionnée dans une phrase de Cette Voix: "(...) au grand projet qu'il aurait eu de faire surgir de cet amas de notes une vérité qui n'a jamais cessé d'être imminente comment savoir" (p. 93); pourtant la "vérité" de Verveine n'est pas moins valable ou exigeante que celle de l'écrivain "sérieux" de Cette Voix car la vérité est à double face. Comme le dit Pinget lui-même, dans une interview:

Je ne cherche que la vérité des êtres et des choses mais toute vérité est double et c'est le côté humoristique ou bizarre qui m'apparaît d'abord. J'ai l'amour des autres, pourtant lorsque je veux définir quelqu'un que j'estime ou j'admire,

on me reproche toujours les pointes que j'y mets. C'est que je m'interdis le plus possible le jugement de valeur, je lui préfère l'acuité de l'observation et l'humour.⁵

L'amour des autres ne se traduit pas par l'eulogie chez Pinget mais par la vérité c'est à dire l'observation et l'humour. Il y a une vérité du texte, celle de Cette Voix et une vérité des êtres à laquelle aspirent et les personnages écrivains et Pinget lui-même. On écrit par amour pour les autres; cet amour devient, cependant, grâce aux "pointes" exigeantes de l'écriture, un amour d'humour et de l'humour.

Les personnages écrivains sont, d'autre part, curieusement attirés par "le compact," le narrateur de Quelqu'un ressent ce désir à plusieurs reprises (est-ce le désir d'un livre?): "(...) comme s'il fallait tout le temps que votre existence forme un paquet bien compact que vous puissiez prendre sur le champ et emporter partout (...) son existence dans une valise (...)" (p. 9), compact qui permettrait à l'écrivain de se distancier vis à vis de sa création, de la traiter elle aussi avec humour: "(...) les oreilles se mettent à voir et elles voient si bien que toute la vie est là à portée de main, toute notre pauvre vie de larve infectieuse (...) se trouve là à découvert on peut la prendre dans le creux de la main, c'était un petit oiseau, rien du tout (...)" (Quelqu'un, p. 176). Ce désir de "compact" s'accompagne d'un désir de "formule," désir de trouver une formule qui réconforte ou non: "ce qu'il faut trouver dans la vie c'est une formule," dit Architruc (Baga, p. 29). L'écrivain de Passacaille, lui, est à la recherche d'une phrase:

Que nous n'ayons pas encore trouvé une phrase depuis le temps, pour nous en passer de la nature, une phrase qui retienne tout ensemble, on la dirait le matin l'estomac plein jusqu'au soir où devant le coucher du soleil on la redirait la bouche pâteuse, plus besoin de sommeil ni de plaisir, phrase nourrissante, apaisante, la panacée, en désherbant le pré, en lavant le Z des autres, alimentaire, potable, éclairante, jusqu'au jour (...)

Et ce jour là dans le paysage sans perspective apparaîtrait l'idiot en séraphin, ses yeux limpides enfin fixés sur le même objet (...) et il nous répèterait la phrase qui soudain ouvrirait les portes d'autres empyrées en enfilade, on passerait de l'un à l'autre...

Cette phrase.

Pas encore trouvée.

Tu comprends disait-il pas encore trouvée. (p. 117)

Formule magique qui permettrait à son détenteur d'être autosuffisant sur le plan de la "nature," sésame qui permettrait, à cause de l'absence de perspective, de passer d'un monde à l'autre; cette phrase désespérement cherchée se rapproche assez de ce "rythme intérieur" dont parlait Pinget au Colloque de Cerisy "Je cherche le rythme intérieur depuis que j'écris, je ne l'ai pas encore trouvé" ("Pseudo-Principes," p. 332). Dans Graal Flibuste, dans la séquence intitulée "L'organiste," cette phrase, ce rythme semblent s'apparenter plutôt à la musique:

(...) sa joie inaltérable au coeur, l'organiste (...) jouait pour Dieu seul la phrase sept mille fois sept fois répétée, martelée, coupée, disséquée, fondue, reprise, comme si hasardeusement sortie de son cerveau, elle devait par le supplice qu'il s'infligeait à la redire, retourner au néant originel pour être demeurée inaudible et l'emporter lui musicien, dans le hoquet de son ultime variation (...) ainsi mourrait la mélodie, enfance, maturité, vieillesse, battue au rythme du sang, niant celui de l'heure, regard, chair et squelette devenue (...) (p. 88)

La phrase mélodique, torturée sans pitié, embrasse les différents âges de l'homme "au rythme du sang." La "phrase" de Fable est plus picturale, plus spatiale, comme liquide: "Cette phrase arrachée au tréfonds des consciences. S'épanouissait en surface, moirure de lymphe, de sueur et de sperme, jamais connue que sous cette apparence, mince pellicule, elle ne révèle rien de ses origines, pourquoi la faire issir des profondeurs son être même est l'étalement, celui du jeu sublime dont on épouse chaque énoncé" (p. 71), phrase qui permet au narrateur écrivain de voir tout autrement, un peu à la manière de la phrase de Passacaille citée plus haut, "Soudain tout lui apparaît non plus comme successif, noué douloureusement jusqu'à une fin sans rémission, mais événement étale, demeures ouvertes où de l'une à l'autre il peut se rendre, il se trouve en chacune, sa place ne lui sera pas ôtée par les tribulations à venir, l'accident a fini de triompher" (Fable, p. 67). Dans Le Renard et la boussole le narrateur se faisait déjà l'écho de ce fantasme, d'ouverture, de passage dépourvu d'obstacles, de liquéfaction: "Il faut s'arranger pour survivre qui le dira? Lentement lentement se pénétrer de son insuffisance, lentement les autres t'envahir, lentement le passage d'une vie dans plusieurs, transition imperceptible, durée certaine" (p. 141).

Il s'agit d'abord de "se pénétrer," de se connaître et de se reconnaître aux dimensions de son corps et de son nom. Mahu exprimait cela dans une séquence de Mahu intitulée "Le nom":

Il faut coller à ton nom tu dois t'habituer aux syllabes, tu dois le pénétrer jusqu'à ce qu'il réponde au moindre geste, tu dois l'habiter comme une maison ou une tente dressée chaque soir, ceux qui en dressent une autre où s'endormir c'est trop facile; ils se réveillent dans du brocart au lieu d'une toile de sac, ils ont réussi leur tour de chant ou leur escamotage de pigeons c'est à dire leur vie et je n'admire pas. Mais la récompense quand on adhère à sa coquille est grande, pour l'oreille qui écoute le bruit de la mer, c'est la respiration. (p. 194)

A la fin de Clope au dossier, Clope se recroqueville sur lui-même et son discours semble épouser de plus en plus le rythme de la respiration:

(...) ne plus sortir, ne plus bouger, écouter, respirer, écouter, ronger un os, respirer, tâter l'armoire, tâter la couverture, s'étendre, se recroqueviller, tourné vers le mur, écouter, respirer, pour dormir, fermer le portail, dormir, le portail, aspirer expirer aspirer
 expirer aspirer expirer aspi-
 rer expirer aspirer expirer
 aspirer expirer (...) (p. 133)

Tout ceci semble rejoindre certaine aspiration de Ponge dans Le Parti pris des choses, où il se plaint de la taille démesurée des monuments humains, cathédrales ou châteaux; il souhaite que l'homme sculpte "des espèces de niches, des coquilles" aux dimensions de son propre corps et "que le génie se reconnaisse les bornes du corps qui le supporte." De ce point de vue, continue Ponge, il admire des écrivains "mesurés" comme Malherbe, Horace, Mallarmé, car "leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée, et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir: je veux dire

la PAROLE."⁶ On retrouve chez Ponge, comme chez Pinget, le même désir d'adhérer à son corps, de respirer et par la parole ainsi proférée de faire partie de la communauté; le même fantasme de liquidité lymphatique, la même aspiration à la "mesure" humaine.

Toutes les raisons invoquées plus haut: écrire pour combler le vide, écrire pour se découvrir ou découvrir une vérité... ne sont, en fait, que des prétextes. Si tous ces écrivains écrivent c'est surtout parce qu'ils y sont obligés, qu'ils ne peuvent faire autrement. On écrit parce que l'on est littéralement obsédé par l'écriture; celle-ci est un monstre insatiable, le calvaire de l'écrivain. Le besoin d'écrire s'impose comme les personnages de Le Renard, le paysage de Cette Voix: "Un paysage imaginaire s'imposait et s'étrécissait d'un discours à l'autre" (p. 24); l'écrivain de Passacaille est obsédé par des images exigeantes, voraces, des "navires de plomb" comme les appelle Monsieur Levert: "Mais le plus étrange était cette obsession qui vous ramenait aux mêmes images lesquelles pour avoir été évoquées l'espace de quelques mois dans les conversations des uns et des autres ne voulaient plus être oubliées, réclamaient leur content de chair (...)" (Passacaille, p. 87). Clope est forcé d'écrire: "il faut reprendre fouiller fouiller" (p. 133) ainsi que le narrateur de Quelqu'un qui éprouve un sentiment d'urgence: "Il faut que j'aie vite que je finisse avant demain" (p. 144), "Je dois continuer" (p. 165), "je ne peux pas continuer. Je continue" (p. 168), "Tout cet exposé à reprendre demain" (p. 170); Monsieur Levert se plaint: "Tout à redire même pas envie" (p. 130), le narrateur de Le Renard ne

cesse de répéter "J'ai ce livre à écrire" (p. 49); en même temps qu'il s'embarque sur le bateau, "je" s'embarque dans un livre "Je ne peux plus reculer, je suis embarqué" (p. 60). L'écriture est vue comme un pensum, un devoir imposé à l'écrivain par lui-même, sentiment de devoir dont il ignore l'origine: "Ce pensum fatigue invincible," lit-on dans Cette Voix (p. 31 et p. 40) et aussi: "Se demander dans quels tréfonds minables et nauséux survivent les germes du devoir celui de poursuivre l'inventaire de ce qui s'offre aux sens et surgit du souvenir (...)" (p. 31). Dans Le Libera, vers la fin, une voix littéralement ordonne. "Ecrivez," "Donc oui écrivez écrivez" (p. 188), "Ecrivez" (p. 196), "Ecrivez (...), Ecrivez" (p. 201). Tout le livre L'Inquisiteur est une torture; l'interrogateur force le domestique (ces deux personnages n'en forment peut-être qu'un seul) à lui dicter le roman, douce violence. Pinget lui-même nous révèle comment est né le livre: "Je me suis mis au travail et j'ai écrit la phrase Oui ou non répondez qui s'adressait à moi seul et signifiait Accouchez" ("Pseudo-Principes," p. 315). L'écrivain se plaint constamment d'être fatigué, d'avoir trop de travail, Architruc: "Quel travail de parler de ma journée. Pourvu que j'arrive au bout" (Baga, p. 15) sans que l'on sache bien s'il parle de sa journée ou de son travail d'en parler, tant les deux sont confondus, Monsieur Levert: "Je suis bien fatigué d'écrire" (p. 130); le narrateur de Quelqu'un: "Je suis fatigué. Ça va passer. Cet exposé me tue. Il faut que j'écrive vite et je n'ai pas l'habitude" (p. 108); "Je n'ai pas le courage de tout reprendre, de tout me rappeler, de tout recommencer"

(p. 158). Il doit constamment se fouetter, s'obliger à continuer: "Du nerf," se dit Clope (pp. 126, 127, 132, 133), ainsi que le narrateur de Quelqu'un (pp. 232, 252, 256). Le domestique de L'Inquisiteur et Pinget prononcent la même phrase "Je suis fatigué," l'un à la fin du roman, l'autre pour interrompre le flot des questions lors du colloque de Cerisy.⁷ L'écrivain est un martyr de l'écriture. Dans Graal Flibuste où le voyage est une métaphore de l'écriture, le narrateur s'exprime ainsi: "Le lendemain nous reprîmes notre carriole comme le forçat son boulet" (p. 140); l'écriture est un travail de galérien et le stylo un "boulet." Mortin, selon Cyrille, dans Autour de Mortin serait mort d'écriture: "Quel tourment ça été, on peut presque dire qu'il en est mort" (p. 119). Dans Fable, la poétesse "(...) hoquetante, griffonnante, chevrotante, bavotante, ne quittant plus son salon philippotard elle serait devenue l'instrument d'une muse tyrannique, n'aurait plus que la peau sur les os mais son poème d'idylle fuligineuse se ferait dur comme roc" (p. 74). L'écrivain de Cette Voix est ligoté: "Impossible de finir impossible de ne pas finir impossible de continuer d'arrêter de reprendre (...)" (pp. 94-95). Tous ressentent à un moment donné cette "horreur d'écrire" (Le Renard, p. 141); Pinget lui-même s'est exprimé sur ce sentiment ambivalent en ce qui concerne l'écriture:

Et puis c'est horrible d'écrire (...) Remarquez je ne fais que cela, mais c'est horrible. Cette petite phrase comminatoire dans L'Inquisiteur, oui ou non répondez c'est à moi que je l'adressais pour me forcer à entreprendre mon livre (...) quand j'écrivais L'Inquisiteur et bien que par principe je me défende de travailler avant de me coucher, c'était devenu une obsession et

je ne dormais plus. Je rallumais constamment ma lampe, j'ai fini par ne plus l'éteindre, ça hurlait partout dans ma chambre. C'était très fatigant. Je m'en suis remis lentement.⁸

L'écriture est un feu dévorant que l'on doit alimenter jusqu'à son extinction, faute d'aliments.

Ces écrivains sont des martyrs de l'écriture mais des martyrs consentants, des martyrs heureux. Dans une lettre à Vivian Mercier Pinger parle de "la passion de l'auteur pour (...) et enfin son amour illimité de la langue française."⁹ Les écrivains aiment sensuellement les mots français: "J'aime les mots, une phrase dans la rue n'importe laquelle soudain je me dis 'c'est du français que c'est beau' je ne m'y attendais pas, peut-être en thibétain m'aurait-elle moins étonné, et la manière de dire bonjour quand il sort tout frais de la bouche comme un sorbet" (Mahu, p. 193); dans une séquence du même livre, séquence intitulée "Les bonbons," le narrateur énumère les noms des poissons qu'il voit au marché, noms qui fondent dans la bouche "limandes, barbues, grondins, vivis, colinots, soles, mulets." Plus que son pays, Mahu aime les noms de son pays: "Mais j'aime ma frontière, ma Savoie jusqu'à Cluses avec ses sorbiers, quel nom magnifique (...)" (p. 33). Préfigurant les créations de Graal Flibuste, Mahu, chez sa mère à Noël, joue avec les mots, les accole et démonte les opérations auxquelles il se livre: "(...) cernouil, c'est entre le cerfeuil et le fenouil (...) Du dindock, c'est entre le dinde et le haddock (...) Des anafraises, c'est entre les ananas et les fraises (...)" (p. 95). Graal Flibuste est une véritable fête du

langage, comme en fait foi, par exemple, la description de fleurs mythiques "les joies du matin," "les barcaroles," "les verges douces," "les pavots chiens," "les voiles, les chypres, les cauteleuses, les abégères, les mologies," "les cheminales," "les sois-sois," ainsi que celle des animaux: "les chevaux-cygnés," "les bloues," etc. (p. 148). Les derniers mots des brouillons de Johann, le domestique de Autour de Mortin sont des noms de plantes aromatiques qu'il énumère avec délice: "(...) le laurier, le thym, le romarin, la menthe, le sauge, la sorielle, le fenouil, le cerfeuil, le céleri, l'estragon, le raifort, la ciboule, la marjolaine, l'angélique (...)" (pp. 177-78). Architruc, ermite, dit de façon très claire dans l'une de ses lettres à "l'autre," "Je t'écris par amour des phrases" (p. 104), dans Passacaille est mentionné "cet amour des phrases" (p. 111) et l'écrivain de Cette Voix avoue "J'ai toujours aimé les phrases (...)" (p. 153).

Les écrivains jouent avec les mots: "Déplacer les mots jeu sublime" (Fable, pp. 67-68); le jeu, cependant, est rigoureux car il vaut la chandelle d'être bien joué: "Les mots nous récompensent d'être employés avec exactitude, ils sont contents de colin-maillard" (Le Renard, p. 218); ce jeu élève l'écrivain au niveau des dieux: "Trouver le mot juste exactement le mot, mais c'est divin" (Quelqu'un, p. 28). C'est que les mots sont de grands révélateurs, le narrateur de Quelqu'un y pense souvent et s'exprime alors de façon très surréaliste:

(...) aux jeux de mots involontaires. Peut-être pas jeux de mots mais rapports, choses qui se ressemblent, qui sont très proches et on ne le sait pas, personne ne le sait, et on les sort comme ça et un monde, un univers entier nous est révélé, des gouffres, des enfers (...) les oreilles se mettent à voir (...) je remarque que c'est toujours les mots qui me révèlent ce genre de choses, toujours les associations involontaires, les accouplages ou les comparaisons, toujours ça (...) (p. 28)

Pour lui, c'est bien "le monde des mots qui crée le monde des choses";¹⁰ nommer les choses autrement et les transformer c'est la même chose: si le narrateur appelle "demain après demain," la limite du temps recule, s'il appelle "juillet septembre et vice versa" "l'affreuse lumière de juillet" deviendra "l'affreuse lumière de septembre" et ça "ça ne colle pas, je ne pourrais plus le dire et je le verrais moins"; lorsque l'avenir devient "le petit futur" "tout devient plus facile"; "oui ça doit être une question de mots" (p. 149). Mahu, de Mahu, lui aussi voudrait changer certains mots: le mot "indulgence" transformé en "dulgence" devient "plus doux" (p. 73). Les écrivains personnages ne cessent de s'émerveiller, parfois avec une grande naïveté, devant le pouvoir des mots; ainsi l'Architruc de Baga: "Les phrases toutes faites. J'en ai des centaines. C'est pratique. L'instruction, ça sert. Comme de pouvoir dire à quelqu'un: vous êtes malin comme un singe si on ne savait pas la phrase on chercherait des heures avant de savoir malin comme quoi" (p. 15).

L'idiolecte du domestique de L'Inquisiteur, tel celui du gérant de l'hotel dans A la recherche du temps perdu, est un régal pour l'oeil et pour l'oreille: son "cerne vicieux," expression dont il se sert pour caractériser l'une des relations amicales et

compliquées qu'entretiennent ses maîtres, n'est peut-être pas aussi éloigné de la "réalité" qu'on pourrait le croire, car les cernes vicieux pourraient bien être ceux qui cerclent les yeux de "ces messieurs" après leurs débauches nocturnes... Marthe, la cuisinière, voit dans une famille "tous les strigmates des filous" (p. 19), elle trouve à son collègue "l'oeil droit d'un clergyman c'est des gens qui volent tout ce qu'ils trouvent et l'oeil gauche d'un nymphatique" (p. 24); le matin Lord Chasrenoy prend le "bric fesse" avec son épouse... (pp. 10-11) Miette, l'antiquaire, voulant acheter le château de Malatraîne a fait sortir Madame Ballaison "de ses gants" (p. 142); Johann, le nécrophile, était un "maniaque," "un homme cédé" (p. 286). Dans Quelqu'un, de même, la pension a son vocabulaire particulier pour désigner certains lieux ou choses: on ne dit pas "salle à manger" mais "réfectoire," on dit "foutoir" au lieu de "salon," le secrétaire en vernis noir sur lequel Gaston trie inlassablement ses factures est un "catafalque"; et quand la chouette crie tout se transforme et par isochronie devient "chouette" (p. 168). "Je" à un moment du livre est littéralement "écrasé" par Reber (p. 79) et décide de "l'écraser" (de se taire) (p. 83).

L'amour que ces personnages-écrivains portent aux mots en fait non plus des créatures passives mais des dieux. Les mots sont tout-puissants, certes, mais l'écrivain mène le jeu des mots qui font l'amour.

Chapitre II: Notes

¹ Hélène Prigogine, "Quelqu'un ou l'écriture comme déjection: Autour de Mortin ou le parole anthropoprogique," Synthèses, septembre 1966, pp. 229-33.

² Claude Ollier, "Robert Pinget: Le Fiston, Lettre Morte," La Nouvelle Nouvelle Revue Française, No. 81 (septembre 1959), pp. 532-33.

³ Samuel Beckett, Compagnie (Paris: Editions de Minuit, 1980).

⁴ Vivian Mercier, "Pinget: The Building Material," dans The New Novel from Queneau to Pinget (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971), p. 415.

⁵ Denise Bourdet, "Une interview avec Robert Pinget," La Revue de Paris, 70 (janvier 1963), 120-24.

⁶ Francis Ponge, "Notes pour un coquillage," dans Le Parti Pris des choses (Paris: Editions Gallimard, coll. "Métamorphoses," 1942), pp. 57-58.

⁷ "Discussion" sur Robert Pinget, dans Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, II, 350.

⁸ Denise Bourdet, p. 123.

⁹ Mercier, p. 415.

¹⁰ Jacques Lacan, "Fonction et champ de la parole et du langage," dans Ecrits (Paris: Editions du Seuil, coll. "Le champ freudien," 1966), p. 276.

CHAPITRE III

PROFIL DE L'ECRIVAIN "PINGETIEN"

L'écrivain modèle dans les romans de Pinget pourrait bien être Mortin que Pinget appelle un "personnage central de [s]on oeuvre."¹ Mortin est explicitement nommé dans Autour de Mortin, dans Le Libera où il tient une pension de famille, dans Cette Voix; Mortin qui est, peut-être, le narrateur de Quelqu'un (lui aussi tient une pension de famille) et à qui ressemblent beaucoup le Mahu de Mahu ou le matériau, le Clope de Clope au dossier, le John Tintouin Porridge de Le Renard et le boussole.

L'écrivain pingétien vit dans un village ou une petite ville: Sirancy pour Monsieur Levert, Fantoine pour Mahu ainsi que pour J. T. Porridge et le Miette de Fable qui, après leur long périple, se retrouvent néanmoins dans leur ville natale. Il hante cette "banlieue déraisonnable du réel" (l'expression est de Robbe-Grillet) comme le narrateur de Quelqu'un, les personnages de Le Libera, de Passacaille, de Cette Voix...

Tous les écrivains, dans l'oeuvre de Pinget, sont seuls, isolés par un handicap physique ou psychique: "Je suis si seul dans mon coin" se lamente Mahu (p. 107) et plus loin: "mon isolement est comme une jambe en moins voilà pourquoi je ne m'entends qu'avec les éclopés ou les pauvres types" (p. 191). Johann, le domestique de Autour de Mortin, rejeté par celui-ci, va se réfugier auprès de Fonfon, le

demeuré: "(...) nous avons parlé des maladies (...) mais de la grande qui nous faisait tous deux nous réunir à ce moment là nous ne parlions pas elle me rongait le coeur et le sien sans qu'il s'en doute, l'affreuse solitude des galeux et des inconsolables" (p. 176). Le narrateur de Quelqu'un n'a qu'un véritable ami, Fonfon l'idiot qui est aussi son protégé; Architruc dans Baga adopte un enfant, Rara et, vers la fin de Passacaille, il est question de l'adoption d'un adolescent attardé. Ce goût pour les enfants, les idiots s'explique, certes, par le désir de l'écrivain de se sentir nécessaire à quelqu'un, aussi, peut-être, moins innocemment par une certaine propension sadique à humilier parfois l'adolescent sous sa garde comme en témoigne certains passages de Passacaille où il est question du bain rituel de l'orphelin attardé. Mahu remarque que sa "maladie c'est la santé des autres" (p. 107), les autres pensent "bien," ils sont sains, par conséquent celui qui refuse cette pensée est malade, anormal. La solitude "absorbe démesurement" le narrateur de Le Renard et le boussole, ainsi que Monsieur Levert, abandonné par son fils, Clope, les différents personnages qui portent le nom de Mortin.

Cette solitude est pénible et pourtant voulue, assumée: Mahu est le seul d'entre ses douze frères qui refuse d'aller au bureau, c'est un empêcheur de danser en rond, un grain de sable dans la machine bien huilée; la solitude est une épreuve, une expérience nécessaire et enrichissante: "Cette expérience de la solitude m'aura servi" remarque le roi-ermite de Baga (p. 104). Dans Fable, la solitude prend la forme d'une ascèse: "qu'il ne soit plus question de beauté

ni de consolateur, reprendra peu à peu l'affreuse solitude qui engendre les monstres" (p. 23). Renard, qui assume parfois le rôle de narrateur évite ses semblables comme la peste: "Si nous sommes deux fini (...) si nous faisons cause commune plus moyen de faire corps avec l'ensemble (...) Le sentiment de la complicité est le seul virus. C'est lui qui détraque l'ensemble" (p. 62). Ce que Renard refuse c'est la solitude à deux, celle qui rejette l'autre au profit de la sécurité. En effet, si l'écrivain est seul et désire le rester, il veut néanmoins aussi se sentir "inclu"; un exemple nous en est donné par le narrateur de Quelqu'un sur le plan du langage; celui-ci ne peut supporter les lieux communs, il a horreur que madame Reber se serve d'expression "du genre un cleu chasse l'autre" (p. 81) mais lorsque lui-même le dit il "aime"; le lieu commun prononcé par les autres l'exclut de la communauté, prononcé par lui il l'inclut.

"Mais les gens ne supportent pas que quelqu'un vive seul" (Autour, p. 49) et l'écrivain est accusé d'alcoolisme, peut-être pas tout à fait sans raison: le discours de monsieur Levert semble parfois celui d'un homme en état d'ébriété et le début de Graal Flibuste peut faire croire que le livre est le rêve d'un alcoolique; soupçonné de folie: "Il était tout seul (...) c'est ça d'être tout seul qui lui tapait sur le système comme on dit" remarque Passavoine (Autour, p. 92). L'écrivain est fou à cause de ou malgré son travail d'écriture: "Propos qui nous paraissaient bien un peu filandreux mais qui se serait douté qu'à ce moment là déjà il avait perdu la tête un petit vieux bien propre (...) ce travail qu'il accomplissait avec méthode

depuis un demi-siècle c'était une référence (...) pauvre monsieur Alphonse" (Cette Voix, p. 108). Le narrateur de Quelqu'un semble effectivement souffrir d'un complexe de persécution, il se sent "cliniquement" observé par les autres et, nouveau Don Quichotte, manie la signification de manière paranoïaque: "C'est un signe? Je suis entouré de chats et de signes? Je suis pris au filet; on va m'étrangler? Arrière! Arrière! avec vos sales chats" (p. 180). Cyrille, le garçon de café de Autour de Mortin, dit que Johann était affligé d'un "truc de persécution" (p. 114). L'écrivain est même parfois accusé de sorcellerie: "et allez savoir si sa femme autrefois il ne lui avait pas jeté un sort" (Autour, p. 49) et dans Passacaille que: "(...) des rapports étranges naissaient entre les choses (...) et les rapprochements qu'on faisaient aussi entre ces incidents et certaines attitudes du maître qui n'en pouvait mais, la solitude déroutée (...)" (p. 79). Il est considéré comme un être subversif, d'une subversion peut-être nécessaire au maintien de l'ordre moral; Verveine, au sujet de Clope se demande "jusqu'à quel point il ne faut pas qu'il dérange la société" (Clope, p. 7); il est subversif même au niveau de l'arrangement de son mobilier: "Le salon a gardé ses meubles d'autrefois mais il y a en plus en bureau au milieu qui dérange l'ordre. C'est là que Monsieur Levert travaille" (Le Fiston, p. 27).

Quant aux écrivains du sexe féminin, elles sont soit effectivement des sorcières comme dans Fable "chavrotante pythie, prêtresse de la mouise" (p. 32), soit des vieilles filles sexuellement frustrées, collectionneuses de photos licentieuses "Parce que ce genre de

vieilles filles on a beau dire elles sont toutes vicelardes (Fable, p. 47); Le Libera est représentatif à cet égard, à la page trente-quatre un amusant paragraphe s'étend sur Germaine Ronzière et Louise d'Isimance qui toutes deux taquent la muse, elles ont publié il y a dix ans: "un petit volume sur les poètes de notre région depuis le XVIème siècle (...) c'est bien une idée de vieille fille de faire un recueil de ce genre qui n'intéresse personne et je me demandais avec Verveine si ce n'est pas mauvais au surplus, ça donne une piètre idée de notre province (...) mais voilà les vraies têtes n'écrivent pas"; "les vraies têtes n'écrivent pas," l'expression est du secrétaire de mairie, un homme solide, "instruit et très social," lui, "c'est à propos de la Lorpailleur qu'il a sorti cette perle" alors que ces messieurs discutaient de "la portée de l'imprimé en général et du travail de nos écrivassiers" (p. 136). Latirail, le maître d'école, ne s'en tire pas mieux: "quelque soit le sexe ou le degré de culture toutes les rubriques de nos journaux sentent la vieille fille" (p. 136). L'écrivain est vu comme un parasite de la société, un être incapable de subvenir à ses propres besoins: "Disant que les frères Mortin (...) le cadet c'est Alexandre il se disait poète (...) les parents (...) casquaient (...) sans ambition sans caractère sans vergogne (...) son frère à la retraite qui le nourrit blanchit ce brave Alfred (...)" (Cette Voix, pp. 76-77), ou même comme quelqu'un de franchement malhonnête tel le maître de Passacaille qui est accusé par une voix anonyme d'avoir "toujours été un imposteur," "d'avoir été mêlé "à des affaires véreuses," "rappelez-vous ce commerce soi-disant

d'antiquités tous les objets étaient trafiqués à partir du neuf ni plus ni moins" (p. 56). Tous ces gens sont donc méprisés, ce sont des "écrivailleurs," des "écrivassiers" qui se rabattent sur la littérature par peur de la vie "jamais elle n'a rien eu dans la vie que des fadeurs" (Le Libera, p. 136). Au mieux, ils sont vus comme des énigmes, des "originaux"; Brindon dans Graal Flibuste essaie de percer le mystère, il ne comprend pas ce qui intéresse son maître: "Est-ce de voyager, est-ce la vie des autres, est-ce d'écrire" (p. 127).

Non seulement l'écrivain est seul et mécompris, il est aussi exilé, blessé; cette plainte, ce sentiment douloureux d'être un étranger dans son propre pays se répercutent du premier au dernier roman de Pinget: "(...) nous sommes mes frères et moi des frontaliers nous en sommes pétris et c'est ça ma maladie vois-tu n'être jamais tout à fait de chez nous" (Mahu, p. 109) et dans Cette Voix: "Né aux confins de la province Transarcidoine et de la Dualie n'ayant jamais su auquel de ces deux territoires il devait son origine tant leur histoire est confondue il se disait martyrisé par le sentiment de n'être loyal ni envers l'un ni envers l'autre" (pp. 164-65). Renard, le gentil en Israël, est pénétré du sentiment de l'exil à l'état pur" (p. 39), il se sent "un corps étranger, un caillou dans le riz" (p. 55); l'écrivain a besoin de ce sentiment il a besoin d'inconfort: "J'ai constaté depuis que mon besoin d'inconfort était très intime" (p. 33). Le maître de Passacaille écrit "Une histoire d'exil à n'en plus finir qu'il appelait exode (...) Cette fuite" (p. 98), il est plusieurs fois mentionné que "sa vie avait émigré ailleurs" (pp. 96 et 103). Le

Miaille de Fable se retrouve avec les groupes d'exilés après la destruction de la ville. Le poète est "Rejeté de lui-même" (Fable, p. 64), blessé; il est question de "mal inguérissable" (Fable, p. 98), de "blessure au coeur qui ne guérit pas" (Fable, p. 36), d'"aiguille dans le coeur" (Cette Voix, p. 235); la blessure est toujours acceptée ou même auto-infligée: Miaille se crève les yeux afin de mieux voir.

Si l'écrivain est méprisé, en tant qu'être humain, par la petite communauté dans laquelle il vit, sa capacité à écrire est aussi mise en doute: "Paraît-il qu'il écrit des souvenirs des souvenirs, on serait curieux de voir ça, lui qui perd déjà la boule à l'épicerie quand il doit vérifier une facture ou qui s'y reprend à trois fois pour expliquer qu'un tracteur s'est embourbé" (Passacaille, p. 79). On l'accuse aussi d'être un plagiaire, un faussaire. L'idée de l'écrivain voleur d'idées, se trouve déjà dans Mahu ou le matériau et se précise dans Autour de Mortin: la logeuse rapporte qu'une demoiselle Meyer, morte à l'asile il est vrai, prétendait que Mortin n'écrivait pas ses livres seul mais avec l'aide de son domestique et Latirail accuse vigoureusement Mortin: le livre sur Mortier est en réalité de Mortier lui-même ou plutôt c'est Johann le domestique qui aurait collectionné et transcrit les notes de Mortier (p. 153). Dans Le Libera "on" insinue que les poésies chantées et récitées à l'audition ne sont pas de mademoiselle Lozière mais d'une petite vieille et que la Lozière a eu "l'aplomb de les signer" (p. 154). L'Alexandre Mortin de Cette Voix est accusé d'avoir signé le travail de recherche fait sur la famille Mortin par son frère Alfred. Ces soupçons sont

encouragés au niveau de l'onomastique: les écrivains portent des noms peu différenciés de ceux des personnages de leur entourage ou même des personnages de leurs écrits: Mortin écrit sur Mortier (Autour de Mortin) et selon sa nièce aurait songé à renommer Mortier, Morier (p. 134), Alexandre Mortin écrit sur la famille Mortin en collaboration avec Alfred ou Alphonse Mortin (Cette Voix). Le nom d'un des écrivassiers du Libera vacille passant de Ronzière à Lonzière puis à Loelière et même à Loiseleur.

L'écrivain n'est jamais vu avec des yeux amis, du moins indulgents par les membres de la communauté dans laquelle il vit; pourtant pour le lecteur, l'écrivain-personnage des romans de Pinget semble, sauf contre-exemples évidents, un être authentique sans doute parce qu'il assume le "je" et que chez Pinget c'est le pronom de l'authentique; un exemple nous en est donné dans Mahu où il y a jeu entre "je" et "il": le "je" du livre est Mahu sauf dans deux séquences, "Latirail voyage" et "Latirail brûle," où c'est ce personnage qui assume le "je"; alors que, d'habitude, Latirail est vu par les yeux de Mahu et paraît un écrivain très conventionnel, ici c'est lui qui joue le rôle subversif d'empêcheur de voyager en rond alors que Mahu, lui, devient un "il" pétrifié, un personnage de convention qui, "dans les occasions tristes (...) répète les phrases qu'il lit dans les journaux" (p. 69).

Si on n'accuse pas l'écrivain de plagiat, son activité semble être à l'observateur de pure perte; la soeur de Monsieur Levert confie à son mari qu'elle pense que depuis dix ans son frère "recopie la même page" (p. 33) et le vieux de Cette Voix aurait rédigé "des rapports

dont il brûlait l'automne venu les doubles et recopiait en hiver les originaux pour en brûler à nouveau les copies l'automne suivant"; de toutes façons "à son âge et dans l'état qu'il était rédiger encore des rapports pas étonnant que c'était la bouteille à l'encre" et insiste la voix: "en feuilletant le manuscrit on était pris de vertige devant tant d'activité en pure perte" (p. 98).

La plupart de ces écrivains sont étrangement attirés par la mort. L'Architruc de Baga est fasciné par sa simplicité et implicitement confond "mère" et "mort": "J'aime mieux penser à la mort qui n'est pas compliquée, elle nous tend les bras, elle nous invite à pencher la tête tout doucement (...)" (p. 84). Clope est accusé de meurtre et à la fin du livre il se blottit en posture de mort ou de foetus: "se glisser entre les planches (...) petit coin garni d'une couverture bien clos de planches, petit coin tranquille, c'est l'automne, pour rester blotti (...)" (Clope, p. 133). On soupçonne le Mortin de Autour de Mortin de s'être suicidé, Monsieur Levert et Dieudonné-Mortin de Cette Voix fréquentent les cimetières; il semble même que la proximité de la mort, tel un aiguillon, stimule leur envie d'écrire: "d'autant plus qu'il s'est avéré que ses élucubrations ne furent jamais produites que quelques jours avant sa mort" (Cette Voix, p. 135) remarque la voix du "on" à propos de Mortin. Le Miaille de Fable est entrevu (imaginairement) par Baptiste faisant "le tour du cimetière et serr[ant] la cuillère à tous ces morts" (p. 106); une explication de ce goût pour les cimetières nous est donnée ici: l'écrivain sait que demain, à son tour, il sera sous la terre et il

se voit par avance tendant la main au "dernier survivant" afin que "cette vieille histoire" "ne soit pas oubliée tout de suite (...) et qui sait miraculeusement sauvée et transmise"; les morts sont la mémoire des vivants.

A un niveau psychanalytique, un certain exhibitionisme se manifeste chez l'écrivain; par exemple chez le narrateur de Quelqu'un, témoin sa coprophilie qui va de pair, peut-être, avec une angoisse de castration: les dames de la pension, qui apprécient fort les histoires sanglantes que leur raconte Verassou, font se demander au narrateur "Est-ce que le subconscient imagine qu'il est en en train de boulotter la jambe sciée ou la couille qu'on arrache" (p. 39). Dans Fable, l'exhibitionnisme de Maille, "les voisins disaient le voilà qui déraïlle est-ce qu'on montre comme ça son cul on finirait par prévenir la police" (p. 37) compense la castration mythique du début du récit.

L'envers de cet exhibitionnisme c'est l'auto-dérision, l'auto-abaissement; Architruc dans Baga est roi: "Je suis un roi. Oui un roi," certes, mais nous prévient-il "Je suis roi de moi. De ma crasse. Moi et ma crasse on a un roi" et cela dès les premières lignes. Le narrateur de Quelqu'un pour se donner du courage (!) aime à se répéter: "Je suis un garçon honnête un peu niais, sans envergure" (p. 38 et p. 108).

L'écrivain pingetien est un solitaire. C'est un être paranoïaque, souffrant.

Chapitre III: Note

¹ Jean-Louis de Rambures, Comment travaillent les écrivains
(Paris: Editions Flammarion, 1978), p. 136.

CHAPITRE IV

L'ECRIVAIN ET SES DOUBLES

C'est à propos de l'idée qu'il se fait de sa fonction, de son rôle, que la division du sujet, chez l'écrivain pingetien, apparaît le plus clairement et qu'on observe une oscillation du pôle négatif au pôle positif, de la joie la plus noble au désespoir le plus profond. L'écrivain, chez Pinget, a assez souvent un fantasme que je nommerai celui du "scribe accroupi" d'après le personnage qui porte ce nom dans Le Renard et la boussole; David et Renard rencontrent "le scribe accroupi" et quand Renard lui demande qui il est, il répond: "C'est plus vieux que le Juif errant mais moins varié. Je regarde passer les gens sans pouvoir fermer les yeux. Ils sont en verre" (p. 180), curieuse situation: cet homme, aux yeux de verre, ne peut les fermer et est obligé d'enregistrer le flux de la vie quotidienne. Une servante prévient Renard: "--Ne lui parlez pas, monsieur, il écrit tout, vous en avez pour des siècles à voir vos entretiens sur ses tablettes" (p. 74). Lorsque David demande au scribe ce qu'il écrit "en ce moment," celui-ci répond qu'il écrit la rencontre de l'errant et de l'accroupi, rencontre de deux opposés: celui qui voyage et n'écrit pas, celui qui écrit et reste immobile, deux opposés qui cependant ne peuvent se passer l'un de l'autre. L'écrivain est, ici, présenté comme une "machine" enregistreuse qui ne prend même pas la peine de choisir, de découper dans le réel ce morceau que l'on pourra appeler "art."

Ce fantasme du scribe accroupi a deux versants, celui du soleil et celui de l'ombre. Dans Quelqu'un, le narrateur rêve qu'il est un autre, un être "tout blanc, tout chenu," sans maison, logeant sur la place publique et que les autres "ceux qui perdaient des choses" venaient consulter pour les retrouver (p. 89). Dans une pièce de théâtre Ici ou ailleurs, un personnage nommé Clope vit, au milieu d'une gare, dans une hutte et nous est présenté ainsi au début de la pièce: "Il est torse nu ne portant qu'un short. Decharné. Il s'assoit en tailleur devant la hutte et regarde dans le vide comme quelqu'un qui sort d'un profond sommeil,"¹ il est tireur de cartes et est régulièrement consulté par des femmes d'âge mûr, trompées par leur mari. On retrouve ici comme dans Le Renard et la boussole, la rencontre du voyage, de la mobilité extrême (la gare) et de l'immobilité, de la méditation, de la contemplation (narcissique ou non). Il y a, chez l'écrivain pingétien, une certaine nostalgie pour un orient vague, pour l'homme-yogi ascétique, qui passe pour sage et que la population vient consulter comme une sorte d'oracle ou de guérisseur et cela jusque dans Fable où Miaille désire guérir par les mots, va s'établir sur la place du village et donne ses consultations "sous le manteau" (pp. 69-70).

L'écrivain se doit d'être un transcritteur de l'événement qui passe: le "je" de Le Renard est une combinaison de Renard et de David, il accueille la division entre eux: "leur dissension est enregistrée par un tiers, souvent je suis ce tiers" (p. 145), "le courant mortel, la rupture David-Renard a suscité au lieu de l'abolir un personnage

c'était moi" (p. 146). "Je" existe donc pour accueillir la division et est, aussi, créé par cette division. Plus loin, "je" se voit plus précisément comme la mémoire, la conscience de ce voyage dont personne ne se souvient (pp. 149-50). L'écrivain est, en effet, un historien, un témoin: c'est ainsi que Baptiste présente Miette quand il dit l'avoir vu serrant "la cuillère" à tous ces morts" au cimetière "où il serait demain tendant à son tour la main au dernier survivant," ici Baptiste, l'enfant, disciple de Miette (Fable, p. 106). L'écrivain est donc un maillon dans la chaîne qui relie les vivants aux morts.

Cet historien, ce tiers qui enregistre les aventures des autres se sent, pourtant, souvent un exclu; nous en arrivons à l'envers du fantasme, l'écrivain se voit comme une vache, ruminant, à l'écart de la vie, comme un parasite, une sorte de vampire fatigué: "Me voilà dans ma chambre et je rumine. Je suis une vache, c'est vrai, j'avale tout à l'aveuglette sans en sentir le goût et plus tard je remâche mais le goût si je le retrouve à un arrière-goût de vitesse et d'objet perdu. C'est ça le métier je crois, il faut enregistrer et renoncer à la vie" (Le Renard, p. 197). Latirail, le maître d'école anticlérical de Le Libera, veut faire éclater "le scandale" au grand jour mais il veut placer ses écrits, comme de l'argent, avec prudence, il rumine "la chose": "(...) il ruminait la chose n'osant pourtant pas encore l'écrire dans son canard, les suites pour lui en tant que journaliste et fonctionnaire pouvaient être fâcheuses voire mortelles il rumina^{it} cherchant ses preuves (...) il ruminait" (p. 135; je souligne). Le maître écrivain, dans Passacaille, passe beaucoup de temps à cette

activité: "Il avait bien ruminé cette histoire de cadavre et lui donnait son assentiment" (p. 24), activité qui se rapproche de plus en plus du gâtisme: "Ensuite des heures à ruminer des bribes, il ne restait sur la page de souvenirs que tâches d'encre et graffiti" (p. 96). Le Miaille ou Miette de Fable, lui aussi, "remâchait la vieille tristesse depuis longtemps évanouie" (p. 35), "monsieur Miette (...) ruminait" (p. 110). Dans Cette Voix, il nous est dit de l'écrivain Alexandre Mortin qu'il "n'était heureux que remâchant ses souvenirs" (p. 85).

L'écrivain est, certes, un témoin, au meilleur des cas un historien, comme nous l'avons vu plus haut, c'est aussi parfois un bourreau; le domestiques s'en rend bien compte à la fin de L'Inquisiteur qui se sent détrousseur de cadavres: "tous ces morts, autour de nous tous ces morts qu'on cuisine pour les faire parler" (p. 435).

Si l'écrivain se voit comme ruminant, il se voit également comme l'araignée, ici encore, par le biais de la nourriture; il éprouve une attirance un peu dégoûtée pour cet insecte auquel il veut pourtant ressembler: "elle tisse une toile où se prennent les mouches sa nourriture et moi le genre mouche me repugne" (Le Renard, p. 17); ici encore, l'écrivain est vu comme un consommateur de viandes assez suspectes plus que comme un producteur. Pourtant "étant fileuse l'araignée symbolise aussi la patience et dans ce sens il faut lui ressembler" (Le Renard, p. 17). Dans Fable, il est fait l'éloge de l'araignée, mobile, agile: "Divine araignée. Elle sautait d'une maille à l'autre, trouvant en chacune une mouche prise, sa subsistance"

(pp. 71-72) et, à la page soixante-treize, Miaille lui-même se transforme en araignée: "Un matin il lui pousse des pattes (...) le voilà père d'une tribu (...) rendant la justice parmi les siens," métamorphose où se rencontrent et l'araignée et le scribe.

Parfois l'écrivain, par l'intermédiaire des enfants, se voit, dans le bestiaire de Pinget, comme une girafe; dans Le Renard J. T. Porridge a dessiné des girafes, dans une lettre à ses neveux; l'écrivain est, ici, au contraire du scribe, d'une grande mobilité, délivré de ses fonctions de gardien de la mémoire. "Mes girafes, au fait, je les vois très bien, elles sont en exil (...), vitesse, grande vitesse de l'exil. Il court, il se dépasse, il s'oublie, c'est pourquoi la mémoire refuse les girafes, la mémoire est sédentaire" (p. 19); il remarque (p. 18) que "les enfants sont de plein pied avec les girafes" et plus loin compare les poètes aux enfants à cause de "l'étonnement perpétuel" dans lequel ils sont plongés (p. 188).

L'écrivain a parfois, aussi, un autre fantasme: il se voit aveugle, tel le narrateur de Quelqu'un, se traînant "du foutoir au catafalque" (p. 103). Le Miaille de Fable se crève les yeux afin de mieux voir: "il a suffi d'un coup de couteau pour lui ouvrir les yeux, ceux que n'éblouit pas le soleil" (p. 82), il n'est plus dès lors le scribe, transcripteur, historien mais l'aède, le poète qui fait rêver les exilés "à la patrie perdue" (p. 80). C'est pourtant un être obligé de se consacrer à cette fonction presque sacerdotale puisqu'il se trouve et aveugle et castré (ce qui est, du point de vue psychanalytique, une redondance): "Je suis ce Narcisse d'un nouveau genre dit-il, privé de ses yeux et de son organe favori" (p. 111).

L'écrivain se sent coupable d'écrire; Marie, la cuisinière, en colère, a dit au narrateur de Quelqu'un qu'il devrait s'intéresser à autre chose que de "la broutille": "Elle avait raison cette teigne, mon petit travail était de la broutille," ce qu'il fait est "honteux, dégoûtant," "pendant que les autres s'escriment," reconnaît-il, "pendant qu'ils luttent comme des misérables, moi je faisais de la botanique en amateur" (p. 20). Il veut être lui-même et se fustige à cause de ce qu'il croit être du narcissisme: "Et ce souci d'être soi-même, est-ce prétentieux: J'en ai quand même de la prétention" (p. 30). Il a constamment des remords: c'est à cause de lui qu'on a cessé d'inviter des jeunes filles "moches" à jouer à la "grenouille," car il est devenu "une sorte de cadavre qui met des bâtons dans les roues, qui freine tout le temps la petite joie, qui a du mal à suivre le mouvement" (p. 111). L'écrivain se sent maudit; le domestique de Autour de Mortin se voit comme ayant la tête "infectée" par le malheur, comme ne pouvant plus saisir la vérité. Le narrateur de Quelqu'un pense qu'il a "une nature incompréhensible" car il ne peut "imaginer autre chose que des histoires de mouise" (p. 19).

Pourtant il se fait une haute idée de sa fonction d'écrivain; selon Cyrille, Mortin considérait l'écrivain comme une sorte de voyant semblable au Rimbaud de Une saison en enfer qui voyait "très franchement une mosquée à la place d'une usine"; Mortin, lui, "tout ce qu'il voyait il le rapportait à autre chose pour son roman, un coucher de soleil sur le bois du Furet devenait l'aube sur une oasis la grosse figure du cantonnier celle d'un chef arabe, un mot quelconque au café

était autre chose dit par quelqu'un d'autre (...)" (p. 120). Dans Cette Voix le personnage qui assume parfois le "je" voit le poète comme déchiffreur, comme un auditeur privilégié, il pense qu'un "manitou invisible" organise, par delà les consciences, une sorte de discours qui "peut nous tenir lieu de sagesse pour peu qu'on prenne la peine de tendre l'oreille," à certains moments privilégiés qu'un poète connaît plus souvent qu'un homme "ordinaire," dont un poète devine plus aisément "leurs sens secrets" (p. 159). L'artiste, comme celui de la Grèce antique, doit être visité par les dieux, "enthousiasmé," transporté: "quoi de plus productif que la jubilation dans tous les domaines, un artiste par exemple qui ne jubile pas à ne pouvoir se contenir ne produit que des oeuvres subalternes" (Le Renard, p. 43).

Et pourtant ces écrivains se sentent, tous, des êtres intrinsèquement médiocres, ils sont pénétrés d'un vif sentiment d'échec, de leur échec. Leur activité leur paraît futile, dérisoire, ils ne sont que la somme des pages qu'ils ont rédigées et qui n'ont aucune valeur artistique; l'écriture, au lieu de les rendre forts, les affaiblit car elle expose, noir sur blanc, toutes leurs petitesesses, étale leur médiocrité, qu'ils contemplent et veulent faire contempler avec une délectation morose; loin d'avoir un effet libérateur l'écriture pompe le peu qu'ils ont de force vitale, ainsi pour Pou et Fio, deux personnages inventés par Mahu dans Mahu et qui se dressent un procès verbal dans un bar: "Regardez, barman, regardez. Tout ça c'est notre vie. Tous ces papiers c'est nous" (p. 33). Le roi de Baga dit

clairement: "Je suis une ruine. Ça vient de me traverser. Il y avait longtemps. Je me démolis. Démolissais..." (p. 71). Ou alors c'est la vie qui les a déçus, ils n'ont pas eu le courage de se mettre eux-mêmes au défi, de réaliser les possibilités de leur personnalité, leurs ambitions de jeunesse; "J'avais des aspirations étant jeune (...)," soupire le narrateur de Quelqu'un (p. 126). Ce sentiment qu'ils ont de leur médiocrité est cause de sautes d'humeur soudaines, de colère ou de l'amertume qui les opposent au monde entier, ainsi "je" parlant de Gaston

(...) ce n'est pas parce que je ne suis plus à la hauteur qu'il doit me passer sous jambe, j'existe non, je suis une personne humaine, ratée c'est entendu (...) qui se rend compte qu'elle est ratée mais qui en souffre, qui souffre le martyre (...) ils [les pensionnaires] ont autant le devoir de supporter mon ratage que moi le leur, tous des larves, des carcasses qui se traînent. (Quelqu'un, p. 171)

C'est souvent au soir de leur vie que ces écrivains se rendent compte de l'inanité et du caractère illusoire de l'image qu'ils se sont formé d'eux-mêmes; ainsi, dans Le Libera, Mortin, encadré par l'embrasure de sa fenêtre pense à sa vie, "l'échec sur toute la ligne," à "la mort," aux "affections perdues," à l'image qu'il s'est faite de lui-même et "qui n'est plus que fumée" (p. 201).

Ces personnages écrivent mais savent, par avance, que leur production sera "ratée" comme le narrateur de Quelqu'un au début du livre: "Je sens bien que je me suis trompé. Il n'y a plus rien à faire" (p. 18). A la recherche de son papier, il remarque: "Bredouille. Mais je le savais depuis longtemps que je serais

bredouille"; et à la fin du livre: "Encore un soir qui tombe. J'en n'en peux plus. L'exposé a foiré comme les autres mais j'ai l'habitude. A peine si je le regrette (...) Sentiment d'avoir foiré plus que d'habitude" (p. 252). Le domestique de Autour de Mortin ne cesse de répéter qu'il ne sait pas écrire: "Je ne sais pas écrire" (répété deux fois page 33). Il s'est rendu compte que "ce n'était plus la peine." "Tout à coup" dit-il "j'ai vu que ce n'était plus la peine... j'avais passé tout ce temps à me tromper... la vérité c'était qu'il [Mortin] était mort... qu'est-ce que je pouvais..." (p. 57). L'écriture n'a pas de pouvoir contre la mort et la dure réalité. Mortin lui-même, selon Mahu "était sûr qu'il avait tout raté" (Autour, p. 45). Ces écrivains parlent souvent de leur production comme d'un enfant raté, avorté: selon Cyrille, Mortin lui aurait avoué que le livre qu'il écrivait sur le fils Mortier était "l'échec de sa vie," "son enfant raté" (p. 120). Dans Le Renard John Tintouin Porridge s'exclame: "J'ai le coeur gros de commencements toujours ratés" (p. 10). Le narrateur de Quelqu'un a écrit sur le sentiment que lui procure le hululement de la chouette: "Je savais que c'était des âneries mais j'espérais un peu que sans le vouloir je sortirai une perle. C'est loupé" (p. 169; je souligne). Le Mortin de Le Libera est tout à fait anéanti, au désespoir car il a, confie-t-il à son ami de Broy, "entrevu entre la production de mademoiselle Loëillère et la sienne une manière de parenté," "ses écrits oubliés rejoignant les pastiches lamentables" de la vieille poëtesse et tout se confondant dans "les limbes de l'avortement" (p. 184; je souligne).

Et pourtant Mortin, à la fin de Le Libera, ressent une sorte de paix qui lui vient de tous ses échecs présumés, la soif est toujours là, la soif inextinguible d'écrire:

Bref le fiasco ou quelque chose d'approchant (...)
 Le fiasco ad vitam, sortilège bousillés et c'est bien
 comme ça (...)
 Sortilège bousillés.
 Plus question de finir.
 Une soif mais pour l'éteindre je pourrai toujours
 courir.
 Une soif oui, selon moi.

L'échec, sans doute, n'est-il qu'apparent, il rejoint profondément et mystérieusement cette jubilation intérieure mentionnée plus haut; Maurice, le peintre dans Clope au dossier, que l'on plaisante sur sa "barbouille" sait très bien qu'un jour il sera "célèbre" à cause justement de ces recommencements infinis "qui n'ont l'air d'aboutir qu'à des culs-de-sac" (p. 102). L'échec, le ratage, conditions essentielles de la réussite? Le narrateur de Le Renard et la boussole, sans plus d'explications, s'exclame: "J'y pense, j'y pense, un livre quelle prétention dans un sens, mais quelle extraordinaire merveille s'il est raté dans les grandes largeurs" (p. 93).

Dans Enquêtes J.-L. Borges se demande la raison de l'inquiétude éprouvée à la lecture de la deuxième partie du Don Quichotte où les protagonistes ont lu la première partie, ou au spectacle de la scène de Hamlet où se joue une autre tragédie ressemblant étrangement à Hamlet: "'Je crois,' continue-t-il, 'en avoir trouvé la cause: de telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction

peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs."² On ressent parfois une telle inquiétude, à la lecture des romans de Pinget, à commencer par Mahu ou le matériau où Mahu, dès le début, est préoccupé par l'idée qu'il pourrait, après tout, être l'un des personnages des romans de Latirail (p. 9). Dans ce même roman, un personnage inventé par Mahu, personnage "au second degré," donc, Madame Julia, va au théâtre; par un curieux renversement c'est un "vrai" personnage, personnage "au premier degré," mademoiselle Lorpailleur, qui devient personnage de fiction dans la pièce de théâtre, personnage regardé par ce personnage "purement épisodique" qu'est madame Julia (p. 98). Pierre Astier remarque que les personnages de Mahu ou de Le Renard, par exemple, "ne sont jamais que les divers avatars du narrateur-romancier qui les inventent en nous donnant l'impression qu'ils se fabriquent les uns les autres."³ Les personnages inventés par Latirail, le romancier de Mahu, vivent de leur vie propre; l'un d'entre eux, Bouchèze, est même arrêté pour meurtre. Dans la presse, il est rapporté que l'inculpé semble "avoir de réels blancs de mémoire et glisse parfois dans ses déclarations des phrases ou des interjections dépourvues de sens, telles que: 'Moi Latirail' ou 'J'écrivain'..." (p. 50).

L'écrivain est, en même temps, personnage et créateur comme dans ces dessins de Saul Steinberg où le même trait de crayon montre le dessinateur en train de se dessiner lui-même, de se créer lui-même. En effet, si les personnages ont une vie indépendante de leur

créateur, celui-ci semble, inversement, être la création de ses propres écrits. John Tintouin Porridge remarque, dans Le Renard, que la rupture entre David et Renard suscite "au lieu de l'abolir, un personnage," lui-même (p. 145). Le narrateur de Graal Flibuste clairement se crée en même temps qu'il écrit: "Cependant que j'écrivais cette scène quelque chose me frappa dont je fis part à Brindon à savoir que j'abordais chacune de nos aventures de la même façon (...)" (p. 106). L'Architruc de Baga, lui aussi, semble se créer lui-même, ce qui l'enchanté parfois, "Des fois je m'imagine que je suis en train de faire ce que j'écris. Il y a là un pouvoir inexploité" (p. 142) ou le gêne: "au fur et à mesure que je raconte il me semble être ce que je dis. Ça m'a toujours gêné dans mes mémoires" (p. 126).

Il y a donc un véritable brouillage d'identité qui s'effectue au niveau du personnage créateur, brouillage dont se plaint et se sent responsable le narrateur de Le Renard (p. 3): "J'ai eu le tort de mettre toute ma vie dans mes histoires et mes amis, je ne peux plus rien séparer je ne suis plus une personne..."; le narrateur n'est plus une personne mais plusieurs: "Comme si j'avais des cerveaux un peu partout. Une manière de décentralisation" (Baga, p. 13). La première phrase de Mahu s'énonce ainsi: "Voilà cette histoire je n'y comprends rien, c'est quelqu'un qui m'a dit: "Tu devrais la raconter, je ne me souviens plus qui, peut-être moi, je mélange tout le monde," phrase où l'on reconnaît un "je," le narrateur, ici Mahu, un "tu" qui est en fait le "je" en position de "narrataire" et un "il," le "quelqu'un" grâce auquel le "je" devient un "tu"; ces pronoms personnels sont

flous et immédiatement interchangeables: le "il" est en fait peut-être aussi, le "Je" qui porte ainsi en lui les possibilités des trois premières personnes du singulier. Le Johann de Autour de Mortin a écrit sur Mortin et "c'était comme si" il parlait "de trois ou quatre personnes différentes" (p. 52), il ne pouvait plus distinguer entre rêve et réalité:

Je me disais aussi que les rêves sont souvent justes et j'essayais de me les rappeler, il y en avait de très anciens que j'écrivais et tout à coup en les écrivant je me disais que ce n'étaient pas des rêves c'était arrivé...mais quand je me relisais je me demandais si je n'avais pas tout inventé (...) Je retournais rôder autour de la maison et ja voyais bien qu'elle était là, je reconnaissais la cuisine, même je le voyais lui en train d'écrire derrière la fenêtre (...) (p. 53)

où l'écrivain, en position de voyeur, épie sa créature écrivant. La bonne de Cette Voix remarque de son maître: "il confondait ce qu'il disait et quand je dis disait son bafouillage avec ce qui lui est arrivé" (p. 42). Le fils de Levert "est écrit" par Levert qui, lui-même, est écrit; un voix soudain s'élève:

Il m'aurait été facile à un moment donné de dévoiler l'imposture et de dire simplement ce que je savais de ce père et de ce fils qui ne s'entendaient pas pour des raisons très naturelles (...) Plutôt que d'en parler comme d'un fait divers qu'on laisse se dissoudre j'ai gardé sur le coeur leurs bisbilles banales qui sont devenues avec le temps des monstres de singularité. (Le Fiston, p. 39)

Cette voix désigne clairement ces personnages comme étant des êtres de papier, des monstres de singularité inventés par un "je" qui décide d'avoir, temporairement du moins, la haute main sur ses

personnages et de ne pas se laisser envahir par eux mais de "dévoiler l'imposture." Comme le remarque Françoise Baqué, dans son étude sur le Nouveau Roman, nous ne savons pas dans Baga "si le roi est devenu ermite ou s'il n'y a jamais eu que l'ermite imaginant qu'il était roi."⁴

Tout ceci fait penser non seulement à Borges mais aussi aux Fleurs bleues de Queneau, qui sur un ton plus guilleret illustre l'apologue chinois: Tchouang-tseu rêve qu'il est un papillon mais n'est-ce point le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-tseu?⁵ Les personnages-écrivains doutent très fortement de leur existence et d'abord de leur nom. Dans Mahu Mahu, au café, a peur que les gens lui disent tout à coup: "Vous ne vous appelez pas Mahu," "parce qu'à ma naissance" continue-t-il, "on m'a donné un autre nom et j'étais toujours malade alors on m'a changé de nom" (pp. 19-20). Le "nom-du-père" est ici ce qu'il y a de moins sûr, précisément parce que le personnage n'a pas de père: le Mahu de Autour de Mortin ne sait plus quel est son statut juridique ni comment il s'appelle, Jacques Philippard, Karas ou Carabas au point où l'interrogateur s'impatiente:

(...) les neveux de Mortin s'appelaient donc Philippard
 (...) Vous portez leur nom? (un temps) Mortin était
 vien votre oncle ensuite de l'adoption (Un temps) ou bien
 vous appelait-on Philippard pour simplifier (Un temps)
 Vous étiez juridiquement adopté?
 --Adopté...désadopté... (p. 150)

D'ailleurs les filiations entre les personnages se font rarement de père en fils (sauf dans Le Fiston) mais plutôt d'oncle, plus ou moins adoptif, à neveu. Ainsi l'Architruc de Baga écrit ses mémoires pour ses neveux et adopte un enfant Rara; dans Autour de Mortin, il est question d'un "neveu," nommé Louis ou Pierre, ou peut-être même André; cette relation d'oncle à neveu semble être, parfois, une relation d'ordre sexuel comme celle du maître et de l'orphelin attardé dans Passacaille. Dans Quelqu'un, le narrateur est le protecteur, le "pédagogue" du jeune Fonfon; l'enfant Baptiste est en quelque sorte adopté par le Miaille de Fable qui veut en faire son légataire spirituel; enfin, dans Cette Voix, Théodore s'efforce à classer les papiers de l'oncle Alexandre..., cet oncle qui lui-même a sans doute écrit cette note manuscrite retrouvée par Louis, le serveur dans les pages d'un illustré: "toutes mes intentions je m'en méfie et même mes dernières volontés pourtant passées devant notaire, sont-elles vraiment de moi, il m'arrive de douter de ma signature (...)" (Cette Voix, p. 178).

Le narrateur de Le Renard doit se forcer pour croire en son existence: "Je tiens ma plume, je vois je tiens ma plume..." (p. 115) et Mahu dans la séquence de Mahu intitulée "La conscience" se demande ce qui se passerait s'il signait un billet d'un autre nom que le sien:

J'ai porté à Coutin un anorak que m'a donné Leaumont pour Senet (...) Coutin n'était pas chez lui. J'ai dit à la concierge: "Voulez-vous remettre à M. Coutin cet anorak de la part de Leaumont, pour Senet? Moi, je m'appelle Mahu."

J'ai trouvé trop compliqué, j'ai écrit un mot. "Coutin, souligné, de la part de Léaumont pour Senet, Mahu souligné." Comme ça la concierge n'a rien à expliquer.

Et Mahu se dit que, peut-être, s'il avait signé d'un autre nom que le sien: "Ça aurait fait une cinquième personne. Où deux autres noms?"; il remarque cependant que, même s'il signe "Mahu," "il y a quatre personnes" et que si la concierge l'enferme dans la loge "elle bloque tout le monde" ou que si son fils vole l'anorak et part avant que Coutin ne revienne "nous sommes tous quatre volés," volés de l'anorak mais aussi et surtout volés de leur identité au même titre que le personnage d'Icare volé à un romancier par un autre dans Le Vol d'Icare de Raymond Queneau (Mahu, pp. 166-67).

L'une des séquences du même ouvrage, "Retournons à Fantoine" semble bâtie autour des noms "Lorpailleur" et "Latirail"; la Lorpailleur, qui veut écrire sur Latirail, arrive à Fantoine, une devanture de confection "l'attire," elle reconnaît, dans le magasin, Mahu qui essaie une chemise et lui demande quelle est sa "taille," l'essentiel dit-il est "que cette chemise m'aille." Ici la Lorpailleur et Latirail ne semblent "exister" que pour la sonorité de leurs noms qui attirent, comme de la limaille, les mots "l'attire," "taille" et "m'aille" et qui deviennent ainsi des générateurs de fiction. La Lorpailleur et Latirail sont des personnages au même titre que, par exemple, Bouchèze, personnage inventé par Latirail (pp. 74-75).

A la fin de Mahu, Mahu rencontre un "nègre" qui lui avoue s'appeler Mahu: "'Je vous dis que je suis Mahu. Celui qui vous fait

chevrer, qui vous habille de toutes ses peaux (...) Mahu aura la vie longue (...) Je le sens déjà devenir pélican à cause de ma bouche singe à cause de mon crâne, dromadaire à cause de ma bosse" (p. 204).

Le maître de Passacaille qui écrit ses "souvenirs" se rappelle fort peu sa "situation antérieure" et n'est même pas sûr que cette "situation" a été la sienne, qu'il a vécu ce passé dont il se souvient d'ailleurs mal: "mais allez lutter contre ce sommeil, comment appeler ça autrement dans lequel nous reviennent par bribes les souvenirs d'une situation qui n'était peut-être pas la nôtre (...)" (p. 103).

Miaille ou Miette dans Fable, comme Isis s'essayant à reconstituer le corps d'Osiris, part à la recherche de son propre corps morcelé, dispersé. Fable illustre, entre autres, cette notion lacanienne que l'unité du corps n'est pas une donnée première mais nécessite une longue quête qui aboutira à la reconnaissance du "corps propre," reconnaissance liée au narcissisme.⁶

Ces personnages ont souvent le désir d'être un autre ou se prennent souvent pour un autre qu'eux-mêmes. Dans Mahu, Latirail "tombe sur un monsieur. Oh pardon j'ai cru que c'était moi (...) Première fois que je me prends pour un autre (...) Le passant s'est éloigné. Il pense exactement de même. Il était lui aussi en train de faire une expérience et il est tombé sur Latirail (...)" (pp. 60-61). Dans Le Renard et la boussole il est noté: "Appréhende de retrouver mon identité" (p. 184), c'est à dire celle de John Tintouin Porridge, à son retour à Fantoine. J. T. Porridge, par haine de soi,

désire être un autre: "Donc j'ai des réveils tristes (...) Je me jette un coup d'oeil dans la glace, je suis horrible le matin, j'essaie de me graver dans la tête une autre figure pour la journée (...)" (p. 11) Le roi de Baga aime à se dédoubler, à se voir comme s'il était un autre: "Ici je vais faire diversion. Je vais écrire le déjeuner comme si je me voyais. Je suis un des courtisans dans le box (...) Ils me regardent manger" (p. 25). Suit une série de réflexions prêtées aux courtisans par le roi lui-même et qui sont d'ailleurs peu flatteuses. Le roi est heureux de se débarrasser de lui-même: pendant la construction du château et avant de se transformer en femme il s'évade de son enveloppe corporelle (p. 149): "J'ai laissé Baga avec cette caricature au panama, suante." Le narrateur de Quelqu'un pour se calmer et pouvoir écrire s'entraîne à être un autre: "Il vaut mieux reprendre. Tranquillement (...) Comme si je parlais d'autre chose ou mieux de quelqu'un d'autre, pour ne pas me crispier" (p. 59). Parfois, au contraire, le "je" est surpris, effrayé, comme dépassé par son propre double; ainsi le Johann de Autour de Mortin, après que Mortin l'a renvoyé et qu'il a commencé de rédiger ses souvenirs, allait quelque fois rôder du côté de la maison de Mortin: "Une fois j'ai failli crier parce que tout à coup je croyais être à côté de lui, j'étais en train de lui parler et j'allais retourner à la cuisine quelque chose que j'avais oublié... Quand je me suis vu sur le chemin en train de penser à ça j'ai eu un étourdissement et je suis tombé" (p. 53). Dans Graal Flibuste, "je" raconte à Brindon une histoire qui lui est arrivée: prisonnier

du roi, "je" tombe malade et l'idée de sa liberté lui apparaît comme étant la réplique de son propre visage, un visage implacable; plus loin, "je" esquisse sa théorie du "double atavique," double maléfique, envahissant, qui essaie d'entraver le naissance du sujet véritable:

Il arrive, je pense, qu'un homme pendant longtemps tributaire d'influences et de conventions indiscutées, n'ait pour ainsi dire pas commencé de vivre ou plutôt, engagé comme son entourage sur une certaine voie, ait vécu l'existence d'un autre que soi, qu'il est lui-même à son corps défendant et qu'on pourrait appeler le double atavique; nous sommes chacun de par nos ancêtres ce personnage indépendant de nous-mêmes, notre ennemi la plupart du temps, qu'une longue habitude a fait prendre le pas sur notre personne singulière et qui peut nous conduire au tombeau, nous ayant derrière son masque à tous les miroirs caché notre visage, lequel meurt ainsi sans avoir vu le jour (...)

"Les caractères ataviques" sont "plusieurs" et "sont des étrangers" qui créent "en nous ces vides qui nous font comme nous absenter de nous-mêmes" (p. 153). Sans vouloir abusivement faire appel à la psychanalyse, ceci fait, irrésistiblement penser à certaine idée de Jacques Lacan que j'évoquerai sommairement. Lacan, au sujet du concept de "fente" (c'est à dire de la division du sujet entre l'inconscient et le discours conscient), remarque que l'ordre du langage se situe entre le sujet et le monde réel (et ne se réfère pas à la réalité du monde ou à l'inconscient des sujets parlants). Le sujet est ainsi représenté, dans l'ordre du langage, par diverses désignations: "je," prénom, nom de famille... La fente, donc, se produit et se situe entre le masque (du côté du langage, du comportement social) et le dessous du masque (la part refoulée, inconsciente).

La fente marque le moment où s'instaure cette division. La "refente" est la pétrification du sujet qui s'octroie ou accepte un rôle, au sein de la société. Le sujet véritable, selon Lacan et selon Pinget, ici, est à chercher au dessous du masque, dans la part refoulée, inconsciente. Lacan présente l'accès au symbolique et au langage comme un dépassement de la relation imaginaire (indistinction entre soi et son image dans "le stade du miroir," entre soi et la mère). Au sortir du stade du miroir, le sujet entre dans l'ordre symbolique signifié par le père mais, toujours selon Lacan, il entre dans l'ordre du symbolique par une série de confusions. Il ne s'aperçoit pas que les noms, titres, rôles ne font que le représenter et il tend à s'identifier à tous ces masques (un peu comme dans l'acte de "mauvaise foi," dans la pensée de Sartre). "Bref il se déploie dans le symbolique en une série d'identifications imaginaires." La guérison consiste, pour le malade, à retrouver avec l'analyste, le signifiant premier, signifiant fondamental de l'inconscient c'est à dire le Phallus à partir duquel commence la quête humaine.⁷ Toujours selon Lacan, le "moi" demeure en l'homme l'instance de l'imaginaire, le lieu des identifications, des aliénations, des masques; cet "homme" dont parle le narrateur de Graal Flibuste "tributaire d'influences et de conventions indiscutées" confond le "moi" (ici le "double atavique" et son masque) avec le sujet (ici la "personne singulière"). C'est peut-être par l'écriture qui participe à la fois de ce qu'il y a de plus social (le langage) et à ce qu'il y a de plus singulier (l'inconscient) que l'écrivain pingétien parviendra douloureusement à faire naître son identité véritable et à la reconnaître.

Chapitre IV: Notes

¹ Robert Pinget, Ici ou ailleurs (Paris: Editions de Minuit, 1961), p. 10

² Jorge Luis Borges, Enquêtes 1937-1952 (Paris: Editions Gallimard, 1957), p. 87.

³ Pierre Astier, Encyclopédie du Nouveau Roman ou la crise du roman français et le nouveau réalisme (Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1969), p. 237.

⁴ Francoise Baqué, "La Destruction; Robert Pinget, Samuel Beckett," dans Le Nouveau Roman (Montréal: Editions Bordas, 1972), p. 15.

⁵ Raymond Queneau, Les Fleurs bleues (Paris: Editions Gallimard, 1965).

⁶ Jacques Lacan, "De nos antécédents," dans Ecrits, p. 69.

⁷ D'après J.-B. Fages, Comprendre Jacques Lacan (Paris: Editions Privat, 1971), pp. 34-36.

DEUXIEME PARTIE

QU'EST-CE QU'ECRIRE?

CHAPITRE V

L'ECRITURE ET LA PAROLE

Dans la queue, devant un cinéma, Mahu entend raconter une histoire par un employé d'une institution d'enfants sourds: à Noël, les enfants étaient en joie dans la salle de réunion car un Père Noël s'exprimait devant eux par gestes; pendant ce temps, derrière le rideau, "des types poussaient des meubles, il faisaient un barouf du tonnerre," "barouf" que les enfants ne pouvaient, bien sûr, entendre mais, insiste Mahu, l'employé, celui qui "raconte l'histoire," lui l'entendait

(...) ce qu'il racontait bien, j'étais vraiment dans le coup
 (...) Je trouve que beaucoup de gens savent raconter, même tout le monde, d'écrire ça gêne, la voix n'y est plus, ni les yeux, tu auras beau faire, quand on parle on est encore plus vrai que ce qu'on a vu puisqu'on explique, on est en même temps l'oreille et le cerveau de celui qui écoute mais surtout on est ses yeux, on regarde avec, et lui il n'a point d'effort, l'histoire est vivante, parce que je suis vivant à côté de lui. Tu comprends? Je n'écris pas par plaisir mais seulement pour inventer du monde autour de moi qui m'écouterait (...) (Mahu, p. 186; je souligne)

Vingt-trois ans plus tard dans Cette Voix:

Les sentiers d'autrefois remontent aux mêmes points de difficulté à taire remémoration d'instant privilégiés où tout semblait possible sans le secours d'aucune présence mais le mythe reprend pied les mots ne suffisent plus à déconcerter la logique les bouches qui les prononcent retrouvent un visage on retombe dans l'affabulation primitive ce conte pour nourrissons indécrottables (p. 32)

où ce qui a été exprimé dans "Les enfants sourds" de Mahu est remis en question: la "présence," l'oralité par l'intermédiaire du mythe, le "vivant" qui n'est plus désiré; raconter est devenu une "affabulation primitive, une distraction "pour nourrissons indécrottables." Cette évolution illustre, de toutes façons, un intérêt persistant, complexe pour "cette question de parler" et "cette question d'écrire." La naïveté de Mahu a fait place à des questions, à des regrets, à des remords..., à un effort pour se dégager de "la parole" qui "appartient à tout le monde." Une confrontation des idées exprimées dans les romans de Pinget au sujet de l'écriture et de la parole avec les analyses de Derrida dans De la grammatologie et des idées de Blanchot dans L'Espace littéraire et L'Entretien infini s'impose.¹

En effet, ces idées de la parole associée, par la voix, à la présence, au "vivant" et de l'écriture comme "gâtant" ce qui est "plein," de l'écriture comme supplément, secondarité, telles qu'elles se manifestent dans "Les enfants sourds" ont été étudiées par Derrida sous un éclairage bien différent de celui de la tradition. Lorsque Derrida analyse la conception occidentale de l'écriture, celle d'Aristote et de Platon, de Rousseau, de Saussure, d'Husserl et de Levi-Strauss il se réfère alors à une métaphysique de l'écriture phonétique dont il dénonce le logocentrisme qui l'accompagne. En effet, remarque-t-il au début de De la grammatologie, de Platon à Hegel, des présocratiques à Heidegger l'histoire de la métaphysique "a toujours assigné au logos l'origine de la vérité en général" (pp. 11-12). Or, dit-il plus loin,

(...) dans ce logos le lien originaire et essentiel a la phoné n'a jamais été rompu (...) l'essence de la phoné serait immédiatement proche de ce qui dans la "pensée" comme logos a rapport au "sens", le produit, le reçoit, le "dit", le "rassemble" (...) La voix, productrice des premiers symboles (symboles des états de l'âme) a donc un rapport de proximité essentielle avec l'âme. (pp. 21-22)

La voix "productrice du premier signifiant," signifie l'état de l'âme qui réfléchit les choses par "ressemblance naturelle." "Entre l'être et l'âme, les choses et les affections, il y aurait un rapport de traduction ou de signification naturelle; entre l'âme et le logos un rapport de symbolisation conventionnelle." La première convention se produit comme langage parlé. La voix serait donc au plus proche du signifié et le langage écrit viendrait après, il fixerait des conventions qui lient entre elles d'autres conventions. Le signifiant et surtout le signifiant écrit serait toujours et déjà dérivé. Ce logocentrisme, remarque Derrida, est donc réellement un "phonocentrisme": "proximité absolue de la voix et de l'être" et qui "se confond avec la détermination historique du sens de l'être en général comme présence" (pp. 22-23).

L'écriture dans "Les enfants sourds" de Mahu est condamnée" au nom de la présence, des sensations les plus immédiates: "la voix n'y est plus, ni les yeux." La parole est valorisée au nom de la "vérité," de l'identité à l'autre, de la vie. Raconter est "naturel" donc vivant; de plus "tout le monde" sait raconter. Sans effort n'importe qui peut s'intégrer a la vaste communauté du langage parlé. Raconter, parler sont un plaisir. Par l'intermédiaire de la parole

je partage avec autrui ma vie et mes expériences, je lui fait "voir" ce que j'ai vu et ce que j'ai ressenti. L'écriture, au contraire, est l'oeuvre d'un solitaire, c'est un pis-aller, elle tient compagnie et pallie la solitude, elle supplée à un manque, elle n'est pas oeuvre de jouissance: "Je n'écris pas par plaisir mais seulement (...)"

La parole est ainsi valorisée parce que, comme le veut la tradition, elle est plus proche de l'origine que l'écriture. Ainsi le John Tintouin Porridge de Le Renard pense que "la meilleure explication des origines serait de commencer par des bruits de bouche et de glisser progressivement vers des paroles articulées jusqu'au moment où l'auditeur sans se poser aucune question participe à ton histoire" (p. 16). Au début était le cri, la voyelle. Pinget, ou du moins son narrateur, rejoint ici le Rousseau de L'Essai sur l'origine des langues pour lequel "l'histoire de l'écriture est bien celle de l'articulation. Le devenir-langage du cri est le mouvement par lequel la plénitude parlée commence à devenir ce qu'elle est en se perdant, en se creusant, en se brisant, en s'articulant" (De la gramma, p. 381). La parole, en se socialisant, s'articule. L'origine c'est la voyelle, pure présence à soi qui doit pour se faire comprendre, pour communiquer, "s'articuler," articuler par la consonne le locuteur et l'auditeur. Cependant, pour Rousseau, le geste est encore plus proche de "l'origine" que la parole car la vue est affectée par beaucoup plus d'objets que l'oreille, le geste donne "à voir," "ce mouvement de baguette" par lequel l'amoureuse trace les contours du profil de son amant, est le langage premier, le langage de la passion.²

Il est intéressant de noter que, dans la séquence "Les enfants sourds" de Mahu, il s'agit justement d'enfants, qui sont traditionnellement plus proches de l'origine et de la nature et aussi d'enfants qui ne peuvent comprendre que le langage gestuel, qui "entendent" et "parlent" avec les yeux et les main. L'enfant sourd est, donc, le modèle idéal de l'homme originel. D'autre part, l'enfant est proche de tout ce qui est visuel et de tout ce qui est oral. Mahu, de son côté, est très préoccupé par tout ce qui touche à l'enfance et aux sons. Dans la séquence intitulée "Prononciation," il se place en position d'enfant et regarde les gens discuter et les muscles de leur visage bouger comme s'il les voyait pour la première fois et ajoute: "Les enfants m'amuse. Ils parlent à l'envers, tu as remarqué? Plus exactement ils chantent ou ils forment des sons, un son comme ça, pendant qu'ils jouent, un son ou une chanson ou un cri à l'envers, en tirant au lieu de pousser" (p. 145). La parole est le lieu du jeu, car elle est proche de l'enfance.

D'autre part, comme chez Rousseau, le langage parlé, chez Pinget, est souvent associé à l'élément maternel, à l'amour incestueux: "Le langage des mères. Elles seules nous donnent notre parler. Détresse lorsque dans notre bouche elles ne le reconnaissent plus. Trahies par elles-mêmes. Le langage et son évolution par les femmes" (Le Renard, p. 216). Simone Brize, dans les passages de Clope au dossier où elle parle à son enfant, se sert d'un langage à peine articulé, sans syntaxe, d'une parole à peine élaborée dont elle pense, comme toutes les mères, qu'il est le seul langage que son enfant puisse

comprendre, le langage de l'amour et de la passion: "où il est papa gos bateau gos bateau tutuuut pauvre poulet mon poulet (...) fini bobo souffle souffle fini (...) voilà ouh le bon lolo (...) oh le vilain pipi panpan le vilain panpan (...)" (pp. 41-42). Inversement les amoureuses rapportent à leur passion tout ce qui est langage: "Les amoureuses sont de curieux animaux, elles prennent tout ce qu'on leur dit pour des aveux, tu leur dirais j'ai soif, elles traduisent nous sommes fait l'un pour l'autre mais souffrons en silence" (Le Renard, p. 216). Derrida a montré combien la parole vive chez Rousseau était proche de "la mère" et comment par l'onanisme et l'écriture "ces dangereux suppléments," Rousseau a essayé de retrouver cette présence maternelle et parlée.

La parole qui raconte, la poésie aussi sont également liées chez Pinget. L'enfant, livré à lui-même, commence à chanter puis déclame "des vers qu'il aurait improvisés sur le bleu des nuages et le rose des matins d'été, donnant libre cours en cachette à tout ce que son papa aurait tenu pour suspect, imitant tour à tour la voix de l'amant sous la fenêtre de l'élue et la voix de l'élue répondant à l'amant et celle des coquelicots et de l'avoine (...)" (Le Libera, p. 57). La poésie est comme l'extension "naturelle" de la parole parlée, elle est de l'ordre de la spontanéité, de l'improvisation de la liberté, elle est de "l'ordre des commencements" comme le dit J. T. Porridge dans Le Renard (p. 13). Elle imite au plus près la nature et la voix de l'amour... toutes choses tenues pour suspectes par le père.

Si la parole est "poétique" c'est à dire appartenant au jeu, à la nature, au chant, à la mère, l'écriture, elle, est de l'ordre de la loi, du père, de la contrainte et même parfois du sacré. A un moment, le personnage qui tient le journal de voyage dans Le Renard s'exclame: "Dieu que ces notes m'assomment néanmoins je les ai prises, elles sont écrites, j'ai pour elles l'espèce de religion très populo à l'égard de ce qui est écrit: 'tiens tu vois c'est écrit'" (p. 215). L'écriture est souvent liée, chez Pinget, au dossier, au procès-verbal, le narrateur de Le Renard, sur le bateau du retour, se plaint: "(...) trainant dans mon bagage le relevé de leurs cerveaux et l'incomplétude de leur mission, patentée, consignée sur procès verbal, que de feuillets lourds et inutiles, que d'espace devant moi sans rapport avec leur surface" (p. 184). Certains titres de romans comme Clope au dossier ou L'Inquisiteur parlent d'eux-mêmes... L'écriture est même associée à la dénonciation; dans Clope, on prépare un dossier contre Clope qui lui-même prépare un dossier de contre-preuves, Verveine, dans Le Libera essaie de constituer un dossier contre la Lorpailleuse afin de la faire enfermer car elle "parle" trop.

La loi se manifeste sous la forme de la ponctuation. L'écriture c'est aussi "les virgules" qui essaient de suppléer à "l'accent," à "la voix," à la respiration. L'écriture légiférante est, ici, en lutte contre le "style" au sens barthien du terme: force brute, d'origine biologique, qui "plonge dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur."³ Dans Graal Flibuste, il nous est donné une vision de l'écriture impuissante et dérisoire, sous forme de "film":

le film s'essaie à reproduire le vivant, les meurtrières batailles des papillons-singes, par exemple, mais "seuls les yeux et les griffes des papillons-singes impressionnent le film, le combat se réduit sur l'écran à un chassé croisé de points et de virgules" (p. 17). L'écriture est hors combat car elle est hors du combat de la vie. Rousseau a été fasciné par le personnage du copiste reproduisant des signes et toujours tenté d'ajouter des signes supplémentaires pour améliorer la reproduction de l'original. De même, comme nous l'avons vu plus haut, Pinget est tout aussi fasciné par le personnage du scribe qui ne peut s'arrêter d'écrire. Pour Rousseau "la ponctuation est le meilleur exemple d'une marque non-phonétique à l'intérieur de l'écriture. Son impuissance à transcrire l'accent ou l'inflexion isole et analyse la misère de l'écriture réduite à ses propres moyens" (De la gramma, p. 323).

L'écriture est un signifiant de signifiant. Elle transcrit (mal) une parole qui elle-même traduit une idée qui elle-même... Dans la mythologie de Graal Flibuste, "Le silence engendra l'Idée, l'Idée engendra la Parole, la Parole engendra la Discorde" (p. 53). Il est vrai que, dans cette mythologie, la Discorde est une divinité bénéfique... "Je," l'écrivain, observe la transformation du cheval Clotho et se sent soudain démuné: "Alors j'entendis tonner la voix du ciel mais comment transcrire une parole céleste" (Graal Flibuste, p. 42). L'écriture est incapable de rendre ce qu'il y a autour des mots parlés, non seulement les inflexions, les accents, la voix mais aussi les hésitations, les sous-entendus, tout le jeu de la parole

(dans les deux sens du mot: le ludisme et aussi l'espace ménagé pour un mouvement aisé): "(...) une vraie conversation est avant tout futile et quant à la sonorité remplie d'hésitations et de sous-entendus, un vrai livre doit être le contraire dit-on" (Le Renard, p. 51). C'est l'art, la technique qui peut suppléer au manque de l'écriture: "Quand je pense au Don Quichotte je sais que les inflexions de voix n'y sont pas traduites mais l'art y est si grand qu'aucune modulation n'échappe aucune" (Le Renard, p. 51). Le signe écrit supplée à la carence de la plénitude de la parole. L'art supplée à ce supplément. Il s'ajoute à l'écriture pour combler la carence de celle-ci qui elle-même comble (mal) l'absence de parole vive.

L'écriture est un aide-mémoire, un pense-bête: le domestique de L'Inquisiteur reconstitue la noce grâce également aux notes de Marthe: "tout ce que je peux dire en plus de ce que je voyais c'est grâce à ça" (p. 238; je souligne). L'écrivain est obligé de "forcer" son talent pour parvenir à la présence d'une parole pleine, l'écriture lui fait violence: "Les livres en général se lisent à voix basse, l'écrivain le sait, il force sa pensée pour la rendre évidente" (Le Renard, p. 16). Nostalgie d'une époque plus heureuse, et plus reculée (le Moyen-Age), où le livre se lisait à haute voix et où, dans l'écriture, les mots n'étaient pas séparés les uns des autres. Plus gravement encore, l'écriture, au contraire de la "conversation" restreint la liberté du créateur. Une fois posée, le choix se rétrécit, "la masse confuse des possibles" doit se "soumettre" (Fable, p. 20). C'est

aussi l'une des préoccupations majeures du narrateur de Quelqu'un qui a du mal à se soumettre à la "logique" et à la succession du discours écrit.

D'autre part Pinget ramène souvent la langue écrite à la langue parlée. L'essentiel, pour Mahu, est de communiquer, d'établir ou de prolonger la communication, il accentue la "fonction phatique" du langage, selon l'expression de Jakobson, fonction essentiellement parlée et familière:⁴ ainsi la séquence intitulée "Le repos" dans Mahu est ponctuée de "Tu es bien d'accord?" de "Tu vois?" Le Renard et la boussole est une sorte de conversation à bâtons rompus, décousue, sautant d'un sujet à l'autre, avec de longues phrases, de nombreuses digressions, des récits de rêves, des réflexions sur l'écriture, le peuple juif... Dans Clope il y a même un essai de transcription phonétique de l'anglais tel que l'oreille populaire française le perçoit: "A se met à causer l'anglais maintenant ouell boy qu'a dit et tank you very muche" (p. 56). Dans Quelqu'un, la parole semble souvent "donner le ton" à l'écriture: "J'écris ça comme ça, comme on parle, comme on transpire (...)" (p. 45), "Du moment qu'on sait que j'écris comme je me parle on est prévenu (...)" (p. 62) (à noter le glissement de "parler" à "se parler"). Dans Le Libera, le flux de la parole, à l'intérieur de paragraphes toutefois, ignore presque totalement le point et est abondamment pourvue, comme la prose de Celine, des trois points de suspension, développe ce que l'écriture ne développerait pas et occulte par des "bref," des "tout le tremblement," des "parfaitement," des "passons," des "qui vous

savez" ce que l'écriture, moins pudibonde que la parole quotidienne se chargerait de développer. Dans Cette Voix ce sont les virgules qui disparaissent totalement, comme si l'écrivain retenait son souffle car "(...) une respiration c'est un changement d'air et je change d'air trop volontiers, j'ai voulu pour cette fois n'avoir pas recours au subterfuge. Subterfuge de respirer? Oui vital, mais l'exercice que font certains de retenir leur souffle les fait vivre plus intensément (...)" (Le Renard, pp. 92-93). Comme le remarque Tony Duvert "le parlé" a, pour Pinget, tous les caractères et les attraits d'un "infra-langage" mobile et libre de tout "contexte écrit, organisé, reçu, légiférant."⁵

Dans les Problèmes de linguistique générale, Benveniste fait une distinction entre "discours" et "histoire"; discours: "toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière." Selon cette définition, tout dans les romans de Pinget, est "discours" par opposition à "l'histoire" où personne ne parle, où "les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent."⁶ "L'histoire" recouvre partiellement la notion de "monde commenté" à quoi appartiennent entre autres, selon Harald Weinrich, le memorandum politique, l'éditorial, le testament, le rapport scientifique, l'essai philosophique, le commentaire juridique, toutes les formes d'un certain discours écrit, rituel et codifié.⁷ Pinget, sans doute pour en montrer l'inanité insère parfois dans son "discours" un fragment de "monde commenté": ainsi le commentaire pédant et pseudo-objectif de l'homme

positif sur Israël s'oppose à la "crudité" des notes du narrateur dans Le Renard: "mes notes (...) essayons de les transcrire toutes crues (...)" (p. 77). Suit une série de réflexions subjectives et présentées comme telles, sous forme de journal et où tout est vu par les yeux de "je." On trouve également inséré dans le tissu narratif de Le Renard, un vieux texte juridique accusant, avec abondance de "ledit," "audit," "dudit," un sieur François Beaupled de relations contre nature avec une chèvre; parfois Pinget insère un fragment de "monde commenté" mais, cette fois, pour le subvertir de l'intérieur même, ainsi le testament de Passacaille: "Je soussigné dans la pièce froide, cig ie, pendule detraqu e, je soussigné dans le marais, chèvre ou carcasse d'oiseau," etc. (p. 130). Parfois le personnage qui parle, personnage entièrement de "discours" s'affronte à un personnage qui fait partie du "monde commenté," du monde de la censure, ainsi le domestique de L'Inquisiteur se heurte à son interrogateur avec ses "Abr gez," ses "Continuez," ses ordres et ses défenses. Le Passavoine de Autour de Mortin, de même, est censuré gravement dans ses propos par l'interrogateur-enquêteur: "monsieur Passavoine, il s'agit de bien peser vos mots" (p. 82);   un moindre degré le "je" de Graal Flibuste se heurte à Brindon le cocher, gardien du "bon sens." Dans Quelqu'un tout est vu par les yeux du narrateur, les autres personnages de la pension, à part Fonfon, l'adolescent demeuré, sont présentés comme faisant partie du "monde commenté" et c'est Gaston qui parle comme l'on écrit, par "circonlocutions," "Pour dire ce verre est sale il dira par exemple les verres c'est la première chose qu'on

regarde sur une table qui se respecte, la moindre buée on la remarque heureusement que chez nous ça n'arrive jamais. Dans ce genre" (p. 77). Ces deux mondes se rejoignent rarement et si cela arrive le "monde commenté" est subverti au profit du monde du "discours." La juxtaposition de ces deux mondes crée une étrange impression de dissymétrie. Le monde de la parole vive a cependant le beau rôle par rapport à celui de la parole "écrite."

Et pourtant ce langage "parlé" est bien écrit. Pinget en est, bien sûr, très conscient et ses "personnages" ne se font pas faute de le rappeler. Le narrateur de Quelqu'un remarque: "Quand je dis que je ne me souviens pas de ce que j'ai dit c'est vrai mais je devrais dire écrit" (p. 45); s'ils confondent parfois parler et écrire une voix avertit le lecteur: "Mais le maître se révolte à cette prédiction et répète non je ne me tairai pas confondant parler avec tracer sur l'ardoise (...)" (Cette Voix, p. 204). Derrida remarque que "la secondarité qu'on croyait pouvoir réserver à l'écriture affecte tout signifié en général" et qu'"il n'est pas de signifié qui échappe (...) au jeu des renvois signifiants qui constitue le langage." Le "signifiant du signifiant" cesse de "définir le redoublement accidentel et la secondarité "déchue" mais décrit au contraire le mouvement même du langage. Il n'y a pas de signifié transcendantal. Le signifié fonctionne toujours et déjà "comme un signifiant." Le mouvement occidental qui va de la phoné à l'écriture aurait tendu à confiner cette dernière dans une fonction "instrumentale," "traductrice d'une parole pleine et pleinement présente, à soi, à son

signifié." L'écriture n'est plus alors qu'un "porte-parole," l'interprète d'une parole originale elle-même soustraite à l'interprétation" (De la gramma, pp. 16-18). Ce que Mahu ne comprend pas très bien dans "les enfants sourds," c'est que la scène racontée n'est pas la "vraie" scène, n'est pas "plus vraie" que la "vraie scène" mais que cette scène a été lue," déchiffrée par l'observateur, recréée par lui, que c'est une autre scène. D'autre part, Mahu raconte l'histoire qu'il a entendue, lui aussi crée une scène différente ni plus ni moins vraie que celle qu'il a entendue raconter. De renvoi en renvoi, la "vraie scène" devient tout aussi mythique que le langage originaire.

Dans les romans de Robert Pinget la parole vive comme la poésie, est souvent associée, non seulement à la présence mais aussi à la vue, à l'image: "La peinture est mon élément, mon esprit s'y repose j'ai l'impression lorsque je me pénètre de ce sujet plus grand que tout autre d'être soutenu par lui au point d'avancer sans erreur possible n'importe quelle hypothèse. La peinture entretient en moi la poésie (...)" (Le Renard, p. 14), alors que l'écriture, paradoxalement, comme nous le verrons, est plutôt associée à la musique. Pinget, ici bouleverse les catégories traditionnelles qui pensent la poésie comme étant du domaine de l'audible et l'écriture du domaine du visible.

Si l'acte de parler, chez Pinget, est parfois associé à la vue, Blanchot remarque, au contraire que "parler ce n'est pas voir";⁸ ce n'est pas donner à voir non plus. La parole ne dérive pas du geste mais est une rupture radicale d'avec lui. La parole libère l'être

humain de "l'exigence optique" et ce n'est que par métaphore que nous pensons sous l'exigence de la lumière, que nous disons "je vois" quand nous comprenons, que l'on représente l'"eureka" d'Archimède comme lumineux et dissipant les ténèbres de l'ignorance. Dans Le Renard on nous conte la fable d'un homme "entièrement blanc," "sans nuit" que l'on vient consulter à midi; il donne aux membres de la tribu des conseils qu'il défend d'écrire car "ils eussent été souillés par le noir de l'encre." Un jour, un consultant se trompe de porte et frappe chez le voisin, rebouteux "qui vivait dans le noir absolu." L'homme blanc, croisant le consultant, lui demande s'il est tombé en disgrâce. Et l'autre de répondre: "Non, monsieur, je me suis trompé de porte, d'ailleurs je suis aveugle, votre grande lumière est perdue pour moi" (p. 138). Pinget, ici, ironise: La parole n'"éclaire" que ce qui est déjà "lumineux." Le Miaille de Fable, lui, se crève les yeux afin de voir avec "ses yeux que n'éblouit pas le soleil": il est difficile, cependant, de s'attaquer au langage et le signifiant qui prend ici la forme d'une métaphore visuelle peut aller à l'encontre du signifié, ici, se libérer de la prédominance du visuel.

Il me semble en effet que tout l'effort de Pinget a été de se dégager de l'image, de la métaphore représentée par le poème qui serait à l'origine, selon la tradition à laquelle s'intègre Rousseau. Cet effort est, selon Derrida, celui de la modernité littéraire qui "tient à marquer la spécificité littéraire contre l'assujettissement au poétique, c'est à dire au métaphorique," ce que Rousseau analyse dans L'Essai sur l'origine des langues comme le langage spontané.

"S'il y a une originalité littéraire," continue Derrida, "elle doit s'émanciper sinon de la métaphore (...) du moins de la spontanéité sauvage de la figure telle qu'elle apparaît dans le langage non-littéraire" (De la gramma, p. 383). Déjà Mahu lui-même s'attaquait aux métaphores du langage courant et essayait de les justifier, telle l'expression "ça me fait une belle jambe," "ça signifie que cette personne avait peur d'être responsable, elle a pensé à nous à l'aveuglette, et nous, on garde notre jambe intacte" (Mahu, p. 109).

L'expression "tiré par les cheveux" "ça ne signifie pas que ce que tu dis est tiré par des cheveux qui lui auraient poussé mais tout bonnement que pour le dire tu t'es bien gratté la tête et au lieu que l'idée surgisse directement tu as dû la conduire encore de la racine des cheveux jusqu'à la pointe" (p. 113). Mahu, cependant, ne fait que déplacer le problème puisqu'il se sert aussi de termes visuels pour justifier la métaphore. Pinget a une certaine imagination visuelle, il a même été peintre mais dit il:

Je puis dans un livre ou dans un autre inventer la topographie de Sirancy au fur et à mesure qu'avance ma plume, je puis pour l'honneur ne pas introduire de contradictions, faire un plan momentané de l'ensemble des rues, cela n'empêche qu'aucune image ne se forme dans mes yeux qui la rejetteraient comme une chose morte. ("Pseudo-Principes," p. 320)

Ainsi, quand on lui a proposé de tourner un film à partir de L'Inquisiteur, "en essayant de réaliser en images ces "personnages" qui n'étaient pour moi que des voix, j'ai eu l'impression de les détruire, ils m'échappaient progressivement, et je finissais par manipuler des

absences, du néant" ("Pseudo-Principes, p. 321). Dans Fable, Maille refuse "les images du jour" (p. 23), les coquelicots, les hommes nus, les décombres de la ville de même que les "Accouplements d'archanges" (p. 23), image qui joint érotisme et religion. "Et ne plus rien voir" (p. 16). Il mentionne avec dédain "Ce genre d'images publiques," qui, comme la parole appartiennent à tout le monde, et qui sont des archétypes de notre civilisation comme l'accouplement, la castration... Il veut les laisser "pour en goûter d'autres secrètes amères comme le fiel (...)" (p. 16). Au fil des livres de Pinget l'être de l'être parlant va insidieusement s'effacer de plus en plus pour n'être plus que voix (ou presque). Le support imagé qu'est le personnage (voir Architruc se décrivant dans Baga) va disparaître pour laisser place à un discours "sans vision," selon l'expression de Todorov.⁹

Si parler ce n'est pas voir, écrire ce n'est pas parler non plus. La parole inaugure une rupture avec la vision, l'écriture, elle, rompt tout autant avec la parole; l'écriture rejette tout ce qui--entente ou vision--

définirait l'acte en jeu dans l'écriture comme la saisie immédiate d'une présence, que celle-ci soit d'intériorité ou d'extériorité. La coupure exigée par l'écriture est coupure avec la pensée quand celle-ci se donne pour proximité immédiate, et coupure avec toute expérience empirique du monde. En ce sens, écrire est aussi rupture avec toute conscience présente, étant toujours déjà engagé dans l'expérience du non-manifeste et de l'inconnu.

L'écriture "non parlante" rompt avec le sacré, elle nous libère du théologique comme "la découverte de l'inconscient entendu comme la dimension de ce qui ne se découvre pas."¹⁰

Il s'agit donc de se libérer de l'image et également de la "présence" liée à la parole. Pinget dans ses différents romans va faire le "procès de la parole." Ainsi dans Cette Voix il est question de ces "instants privilégiés où tout semblait possible sans le secours d'aucune présence mais le mythe reprend pied les mots ne suffisent plus à déconcerter la logique les bouches qui les prononcent retrouvent un visage on retombe dans l'affabulation primitive ce conte pour nourrissons indécrottables" (p. 324, je souligne). Ici, l'écrivain est en lutte contre la parole trop corporelle, l'origine qui n'est plus qu'"affabulation," le mythe traditionnellement d'origine populaire et orale. Il s'agit de détacher la parole du visage, de se dégager de l'épaisse logique du parlé et de la présence. La parole des personnages de Pinget est frivole, eux-mêmes sont les premiers à l'admettre; ce n'est pas une parole "pleine," c'est une parole vide, une parole vaine, elle est de l'ordre du "n'importe quoi," comme le remarque le domestique de L'Inquisitoire: "on pourrait inventer d'autres personnes n'importe lesquelles oui leur faire dire, n'importe quoi ça serait pareil à ce qui s'est passé entre les vraies tous dans notre tête ils sont morts" (p. 299). Non seulement la parole se trouve, ici, hors du champ d'une quelconque présence, non seulement elle n'a aucun rapport avec la réalité mais, de plus, cette "réalité" elle-même se trouve remise en question car tout est "dans notre tête." Pinget se moque souvent du langage parlé, ainsi des lieux-communs qui comprennent le mot "temps"; "de mon temps," "il y a beau temps," "un temps pour tout," "le temps d'aimer et le temps de mourir," "il est grand temps"...

(Clope, p. 27). Les deux vieux personnages gâteaux de Clope, Toupin et Pommard, qui ont une conversation d'une vingtaine de pages ne parlent même plus, ils repoussent (leurs dentiers), bavotent, crachottent, sifflotent, glaviottent... (p. 64). Les sujets de conversations des pensionnaires de Quelqu'un sont bien futiles: les souvenirs insignifiants, les départs en vacances, l'ingratitude des nièces... grande futilité du verbe "dire" surtout, en revoyant la photo de l'arrivée d'Apostolos en pleurs (elle avait perdu son sac) le narrateur emploie cinq fois ce verbe dans un paragraphe de quelques lignes: "(...) je lui disais (...) elle disait (...) une dame lui avait dit (...) Elle pleurait (...) je lui disais (...) en disant (...)" (p. 241), le son [z] accentuant l'effet "mouche du coche" du verbe; les mots sont bien peu de chose devant la simplicité et la banalité de la douleur humaine. La parole se fait, souvent, répétition telle la prière des exilés de Fable "devenue absurde ritournelle litanie vagissante dont les mots s'égrènent comme un chapelet de crottes dans l'infini du cauchemar (...)" (p. 42). On sent parfois comme une immense lassitude en ce qui concerne la parole parlée, notamment dans Fable où l'écrivain, aveugle et castré, se met en marche et désire "transcrire les propos quotidiens" ceux des ménagères, artisans, voyageurs de commerce mais leurs "discours" est "usé jusqu'à la corde"; celui des amoureux, des bonnes, des enfants dans le square public l'est également ainsi que les onomatopées, "les commentaires et rappels d'histoire," les "lambeaux de converses" à la terrasse d'une gargotte "entre deux resucées de brouet et de crème à la vanille" (pp. 83-84).

Si la parole est vide elle est, cependant, souvent associée non seulement au "plein," de manière positive, comme nous l'avons vu plus haut, mais aussi de façon "négative" au "trop plein," notamment au trop plein de nourriture. Dans Quelqu'un, pendant l'un de ces déjeuners qui désolent et fascinent tant le narrateur, on parle en mastiquant, éjectant le mot en même temps que la boulette de nourriture descend, mastiquant non plus la nourriture mais les mots, porteurs de fantasmes; on écoute aussi en mangeant: ainsi les dames apprécient fort les histoires sanglantes d'hôpital que leur raconte Verassou: "Est-ce que le subconscient imagine qu'il est en train de boulotter la jambe sciée ou la couille qu'on arrache" (p. 139). Dans Le Libera, le curé, gourmand, est invité à déjeuner chez Ariane de Bonne Mesure: "il s'enfermait oubliant sa joue gauche, quel ennui de devoir tout faire à la fois par le même canal, les mots qui déclenchent le raisonnement se trouvent bloqués par le bol alimentaire" (p. 97). Si la parole est nourriture pour le subconscient, la nourriture, en revanche, "bloque le raisonnement" qui est "déclenché" par les "mots." C'est alors une parole insatiable de famille qui baffle: "Quant aux propos relatifs à la famille bouffeuse bafreuse insatiable aucun texte aucun papier mais le bruit des choses dites redites interdites d'une génération à l'autre (...)" (Cette Voix, pp. 113-14), tout ce qui est de l'ordre de l'écrit est inconnu à cette "famille," de plus la parole, le "dire," le "redire" par l'intermédiaire de l'"interdire" censure et étouffe. Car la parole est parfois de l'ordre de l'étouffement, de l'engorgement, par exemple pour les habitants du pays du

vent, les Anémones de Graal Flibuste qui ont "l'esprit encombré de mythes" et parmi lesquels la "folie verbeuse" fait des ravages. Un beau jour le malade s'enferme pour "débiter tout seul ces sortes de souvenirs collectifs." Lorsqu'on ne l'entend plus parler, on enfonce la porte: "Le malheureux est debout, les jambes raidies et la bouche ouverte, dans l'attitude d'un orateur paralysé." Il est couché sur une civière et ce mouvement fait sortir "du gosier les dernières paroles qui y sont restées prises," paroles que l'on inscrira sur sa tombe (pp. 131-32).

La parole, sous la forme du potin, a un pouvoir maléfique, destructeur dans Le Libera où le narrateur remarque que toute la vie de la petite société villageoise reposerait "sur une ou deux phrases en l'air, quelques affirmations controuvées à propos de n'importe qui et de n'importe quoi," ce réseau de bavardages et de propos absurdes aurait conditionné l'existence des personnages jusqu'au point où il aurait pu faire d'un étranger venu s'installer pour être boulanger, un "tueur d'enfants" (p. 145). Par cette réflexion le narrateur, ironiquement, remet en question tout ce qui dans Le Libera occupait les personnages, à savoir qui avait tué l'enfant du boulanger mais aussi peut-être lève-t-il un pan de voile de l'inconscient de ces personnages: le boulanger et sa femme, à cause de leurs fréquentations douteuses, se sont "fait" assassiner leur enfant. Le narrateur remarque, également, que c'est peut-être cette attention bornée à la parole quotidienne qui "expliquerait entre autres que nos écrivailleurs partis pour être critiques ou romanciers en soient restés à l'état de

feuilletonistes ou de chroniqueurs météo, anthologistes de poésie compris (...)" (p. 103) où, significativement, la poésie est associée à la chronique et au feuilleton tous deux de l'ordre du journalisme le plus quotidien. Dans Cette Voix un renversement intéressant s'opère, il est en effet question d'une lettre qui aurait pu être la cause de la détérioration du maître:

Oh est-ce qu'une lettre peut-être la cause d'un tel
bouleversement on peut en douter je veux bien que les écrits
restent comme on dit et qu'on peut y revenir y revenir
jour et nuit pendant toute une existence mais à mon avis
les vrais agents de mort sont les paroles sur lesquelles
on ne peut pas revenir justement c'est ce qui s'envole qui
laisse le vide derrière soi. (pp. 167-68)

Ici, c'est la parole qui, de par sa nature fugace et temporelle, est porteuse de mort et crée le vide au contraire de ce que Mahu affirmait dans "Les enfants sourds." Dès Mahu, cependant, ce concept de voix, de parler, vacille. "Cette question de parler c'est ça qui ne va pas" (p. 151). Raconter, parler ne sont peut-être pas aussi près de la vie que Mahu l'avait d'abord pensé. Raconter c'est se souvenir car la réalité brute rend l'observateur muet:

Quand on dit quelque chose c'est toujours un souvenir, à mon avis, même si c'est inventé, (...) toute la vie on est penché en arrière (...), surtout les poètes puisque leur métier est de raconter. (...) C'est vrai, quand je veux décrire à l'instant une personne ou un objet, je ne peux pas il me bloque la langue et les yeux, c'est seulement après qu'on peut raconter ou peindre le bleu du ciel (...)
(Mahu, p. 207; je souligne)

non seulement l'acte de raconter, de par sa nature, est lié au temps

mais aussi, par le fait qu'il s'essaie à recréer le passé, Orphée "raconte" une réalité préexistente, il se contente de voir puis de reproduire, de décrire ou de peindre en se souvenant.

D'autre part il est à noter que l'offensive contre l'écriture est souvent traitée de façon ironique chez Pinget, surtout dans Le Libera où les adversaires de l'acte d'écrire sont médiocres et ridicules tel Monnard, le secrétaire de mairie et les paysans illettrés; ils représentent la "doxa" la plus traditionnelle, il est vrai, cependant que les "écrivailleurs" parlent comme des livres ainsi le vieux Monnard, qui avait été maire, détestait Latirail qui "se piquait de littérature et faisait constamment des citations" (p. 26).

Quelle forme la parole prend-elle dans les romans de Pinget? Elle se présente comme une conversation, un dialogue dans Mahu, Graal Flibuste, un interrogatoire dans L'Inquisiteur, Autour de Mortin (c'est à dire qu'elle requiert un auditeur éminemment présent), des potins dans Le Libera (où l'auditeur ou les auditeurs sont "noyés" par le flux d'informations insignifiantes), dans Quelqu'un, comme un monologue intérieur "assez malencontreusement baptisé," ainsi que le remarque Genette, "et qu'il vaudrait mieux appeler discours immédiat: puisque l'essentiel, comme il n'a pas échappé à Joyce, n'est pas qu'il soit intérieur mais qu'il soit d'emblée ('dès les premières lignes') émancipé de tout patronnage narratif, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la scène."¹¹ En effet, si l'on considère les débuts de certains romans de Pinget, on s'aperçoit qu'ils commencent "in medias res" ou plutôt qu'ils semblent tout à coup donner voix à une pensée

qui a commencé à "parler" bien avant le début du livre: "Il était là ce papier, sur la table, à côté du pot, il n'a pas pu s'envoler. Est-ce qu'elle a fait de l'ordre?...". etc. (Quelqu'un), où le lecteur ne peut accrocher le pronom personnel "elle" à aucun personnage connu de lui. Il en est de même pour le dialogue: ainsi le début de Clope qui est une conversation entre Mortin, Philippard et Verveine. "Que d'être seul n'était pas une condition. Ni une vocation (...) on finira bien par l'emmenner (...) Un avocat en tout cas dit Philippard (...) Un spécialiste dit Verveine (...) Quelle société dit Mortin"; ce n'est qu'une page plus loin que le lecteur peut inférer qu'ils parlent de Clope. Au début de Le Libera, une voix ne cesse de répéter "Si la Lorpailleur est folle (...)" et ce n'est que quelques paragraphes plus loin que nous nous apercevons que cette phrase fait partie d'un dialogue: "Si la Lorpailleur est folle ai-je dit à Verveine (...)." En ce qui concerne L'Inquisiteur nous ne connaissons jamais la première question qui déclenche tout le livre.

Si l'écriture prend des allures de parole parlée comme nous l'avons vu plus haut, la parole, elle, est toute "imprégnée" d'écriture. Le domestique de L'Inquisiteur est sourd et, significativement, ne communique pas par gestes comme les enfants sourds de Mahu mais par l'écriture: "Je n'entends pas écrivez" (p. 212). D'autre part il est à noter que les dialogues dans les livres de Pinget contiennent des descriptions exhaustives, contrairement à ce qui se passe dans les "vrais" dialogues. Dans L'Inquisiteur nous assistons à la rencontre d'une parole vive et de descriptions fouillées du

château, de chaque détail du mobilier; il est vrai que la description est, ici, oralisée, en forme de dialogue, elle ne prouve rien (au contraire de la description très "écrite" chez Balzac par exemple); en effet le domestique décrit les meubles et les bibelots de son point de vue uniquement, de celui d'un homme de peine qui doit épousseter avec soin des objets fragiles et qui s'en plaint ou qui réproouve certains tableaux qu'il décrit parce qu'il les trouve licencieux. La description ici ne renvoie qu'en descripteur. Cependant la "parole" du domestique, grâce aussi à la description, se trouve en position d'écriture.

Un autre "domestique," Johann dans Autour de Mortin tente une explication: si Mortin refuse sa compagnie, c'est qu'il n'a pas besoin de lui, il n'a pas besoin de parler puisqu'il écrit: "Je me disais il n'arrête pas de parler en un sens puisqu'il écrit (...)" (p. 41). Ici, l'écriture n'est pas un pis-aller, un moyen de remplacer une parole inexistante, une consolation comme dans Mahu, c'est la parole qui est pensée comme encombrante, inutile.... Barthes a écrit, dans L'Empire des signes, que ce qui constitue l'écriture c'est "un vide de parole";¹² cette réflexion peut s'appliquer à l'écrivain pingétien. Monsieur Levert a cessé de parler quand il a commencé à écrire: "Chose effrayante nous n'avions rien à nous dire" (Le Fiston, p. 41); c'est pour cela que le père a commencé à écrire mais c'est aussi parce qu'il avait déjà commencé à écrire qu'il n'avait plus rien à dire à son fils. Lorsque l'on écrit on ne peut plus parler: "Un membre ou tout un côté, la gueule tordue, la bave, les yeux fixes,

l'aphasie (...) la main qui écrit. La bouche condamnée, la langue prise, le pharynx bloqué (...)" (Le Fiston, p. 89). Dans l'acte d'écrire, c'est la main qui reprend ses droits. Le corps, par son intermédiaire, est lié à l'écriture. Ainsi dans Cette Voix, histoire d'un écrivain en écriture, il est question de "sa main liée désormais aux mots qu'elle retrace" (p. 91).

D'autre part, l'écriture, au contraire de la parole, est "composée." Ecrire c'est donner une forme à ce que l'on dit: "J'essaie de donner une forme à ce que je dis" affirme le narrateur de Quelqu'un (p. 8). La "nuit" de l'écriture est "profondement composée" comme le scandale l'un des leitmotifs de Passacaille. Pinget, au colloque de Cerisy, a lui-même remarqué qu'il avait évolué en ce qui concerne la "composition" de ses ouvrages: "de plus en plus m'obsède un souci de composition que je n'avais pas au début" ("Pseudo-Principes," p. 314). Quand tout a disparu, quand il ne reste plus rien, il ne reste plus qu'à écrire, il reste à l'écrivain "tous regrets étouffés, tâche acceptée," à "recomposer contre l'angoisse (...)" qui est toujours angoisse de la mort (Cette Voix, pp. 229-30).

Car c'est à partir de la perte d'une fiche de botanique que se construit Quelqu'un, à partir du meurtre d'un enfant que se tisse Le Libera, c'est à partir de la mort du fils qu'écrit M. Levert tout comme Platon qui, par la bouche de Socrate, s'est tant élevé contre l'écriture, écrit à partir de la mort de celui-ci. Comme le remarque Jean Roudaut, à propos de "la présence menaçante de la mort" dans l'oeuvre de Pinget, en multipliant les effets de celle-ci, l'écrivain

"se fait meurtrier dans l'espoir de n'être pas victime."¹³ Si le narrateur de Quelqu'un a "tué" le médecin c'est pour se débarrasser non du personnage mais plus gravement de "la hantise de la mort" (p. 147). La mort, comme la parole parfois, est liée au "trop," à l'excès, c'est une absence bien sûr mais douloureusement envahissante telle qu'elle est représentée dans Quelqu'un ou le narrateur se voit comme un cadavre encombrant qui étouffe progressivement la vie quotidienne et empêche les pensionnaires de s'amuser (p. 11). Il s'agit de "multiplier les occurrences" de la mort afin de la neutraliser par contre-magie (Cette Voix, p. 137). Si la castration, l'énucléation, la mort, l'absence sont des conditions nécessaires à l'écriture, en revanche l'écriture ne survient pas pour combler une carence, pour suppléer à un manque. Ecrire c'est chercher, donc, en un sens, manquer mais ce manque est désiré car il conduit au travail c'est à dire à l'écriture et paradoxalement il sauve de la mort: "Chercher quelque chose ou travailler ça finit par revenir au même" (Quelqu'un, p. 184).

Le fait que le récit ne puisse fonctionner, qu'une pièce en demeure toujours absente (...) trahit certes une angoisse de la mort, inassimilable, absente et omniprésente, mais constitue aussi une sorte de protection: le narrateur se fait la proie de la littérature pour que la mort ait à le lui disputer.¹⁴

Comment donc accéder pleinement à l'écriture et d'abord comment se libérer de la "présence" de la parole parlée? C'est ici qu'entre en jeu "la voix" mystérieuse des romans de Pinget. Ce terme même de "voix" semble contredire ce que j'ai essayé de prouver plus

haut, que les personnages-écrivains dans les romans de Pinget et Pinget lui-même, pour écrire, doivent se dégager de la logique de la parole. C'est que, comme nous le verrons, cette voix n'est pas parlée.

Apparemment, il y aurait deux sortes de voix: la voix qu'"entendrait" l'écrivain et la voix même de celui-ci. L'écrivain a parfois le sentiment de répondre. Ainsi le narrateur de Quelqu'un, quoiqu'il s'en défende au début, finit par admettre qu'il avait le sentiment, des ses premières "rédactions," de répondre à "une question vague." Tout ce qui entoure la voix est de l'ordre du vague, curieusement de l'"extrêmement vague," de l'"infiniment vague," c'est une sorte de vague extraordinairement précis, du "plus que vague." De même la phrase, on n'ose pas dire "entendue," est de l'ordre de l'informulé, du "tellement mal formulé[e] que..." comme si le narrateur se plaisait à donner à des catégories "négatives" des attributs superlatifs et "positifs" (p. 18). De plus, c'est grâce à son oreille déficiente que le narrateur a entendu et la question et la réponse ou du moins a cru les entendre. Tout le roman L'Inquisiteur est une réponse à une question dont Pinget précise au Colloque de Cerisy, qu'elle "s'adressait" à lui "seul" ("Pseudo-Principes," p. 315).

L'écrivain est une sorte de porte parole pour la voix, l'Alexandre de Cette Voix a la "tête comme une usine," il remonte dans sa chambre et note: "voix de partout d'avant de cette nuit d'après m'en voici porte parole" (p. 188).

La voix est de l'ordre du murmure, elle n'est pas fiable: "Comment se fier à ce murmure" (Passacaille, p. 8), "(...) le maître reprenant le livre notait en marge d'une phrase murmurée" (Passacaille, p. 19), de la "plainte": "A peine une plainte sourde, inarticulée (...)" (Fable, p. 13). La voix est non identifiable, elle n'appartient à personne au contraire de la parole: "Qu'est-ce que cette plainte sans cesse de femme ou de vache en chaleur, qui dicte ces lamentations (...)" (Fable, p. 54). La voix est une "parole qui ne peut tarir" mais qui n'a pas de "support" (Cette Voix, p. 147). Ses manifestations ne se rapportent pas à un personnage précis. La voix est séparée du corps. Elle est de l'ordre de l'étrange, de l'inconnu, ainsi Miaille, dans Fable, se demande: "Est-ce toujours le romano qui parle (...) je le croyais loin" et une voix lui répond "Mais les voix subsistent bien après les carcasses" (p. 76).

Parfois l'écrivain se rebelle contre cette voix indistincte, cette voix qui n'a pas la bienheureuse unité de la parole associée à un visage, c'est une voix qui déchire, qui divise le sujet: "J'écoute dit-il, j'écoute, la plainte sourde ne suffit pas, il me faut des paroles distinctes. (...) la déchirure tant redoutée s'inscrira dans les pierres du chemin, tout se divise contre moi" (Fable, p. 85). La voix cependant, parfois, se fait impérieuse: "ne m'interrompez pas" (Passacaille, p. 86), à la fin de Le Libera, elle semble dicter: "Donc oui écrivez écrivez (...) Ne m'interrompez pas" (p. 188), "ne m'interrompez pas" (pp. 194 et 195), "Ecrivez" (p. 196), au milieu d'un passage, racontant l'arrivée de la Lorpailleur venant

déjeuner au chateau de Bonne Mesure: "n'écrivez pas (...)"

(p. 199).

La voix n'est pas localisable, elle vient toujours d'ailleurs, dans Graal Flibuste, Brindon croit entendre une réponse:

--Pardon.
 --Je n'ai rien dit.
 --Comment vous n'avez rien dit?
 --Je n'ai pas ouvert la bouche. La phrase est venue d'ailleurs murmurée. (p. 61)

A un moment l'écrivain, dans Cette Voix, croit l'avoir localisée, elle sortirait, telle la vérité nue, du puits sous forme de "chuchotement" mais ce n'est qu'une illusion, "une histoire de quoi écoutez se pencher non il ne parle pas le puits ne parle pas" (pp. 27-28). La voix ne dit rien, elle dit "rien":

C'est la voix, cette fois-ci à mon oreille.
 --Qui êtes vous?
 --Le vide.
 --Que me voulez vous?
 --Rien. (Graal Flibuste, p. 64)

La voix ne "raconte" pas: "Histoire à fonds perdu qui ne serait plus de celles qu'on raconte" (Cette Voix, p. 147).

Non seulement cette voix est difficile à capter mais de plus l'oreille de l'auditeur est déficiente. Au milieu de la narration de Clope au dossier: "Tympan détraqué. J'écoute" (p. 111), "Tympan détraqué (...). Les oreilles la nuit. Ces voix tympan détraqué" (p. 124). Dans Passacaille "on entendait mal" est un leitmotiv. Le maître de Passacaille "A tâcher de saisir ce murmure entre deux

hoquets il s'était d'abord aiguisé l'ouïe tant que jeunesse durait (...)" (p. 35). L'oreille de Miette comme celle du maître est une oreille qui a déjà beaucoup entendu, beaucoup "travaillé": "Et tendait l'oreille, ne faisaient plus surface que des sifflets aigus, des crissements, des bruits de scie" (Fable, pp. 85-86). Ecouter est une activité douloureuse qui absorbe tout l'être, qui le tend comme la corde du violon sous l'archet: "Je tend l'oreille" (Cette Voix, p. 30).

La voix se discerne, parfois, dans les paroles de certains personnages, il s'agit de faire en sorte que cette parole n'atteigne pas la conscience de son auditeur (de son lecteur). Par exemple dans L'Inquisitoire, comme le remarque Raymond Jean, "le déferlement de paroles" du domestique atteint "nos oreilles avant notre conscience."¹⁵ La parole trop abondante finit comme par s'absenter d'elle-même. Le débit de cette parole absente est celui d'un vieux disque. Ainsi la bonne de Cette Voix "raconte" comment Théodore s'est introduit dans sa chambre: "Elle racontait son aventure d'un ton de somnambule inquiétant monocorde et reprenait ensuite da capo comme un vieux disque qui aurait tourné sans arrêt" (p. 216). Nous sommes loin des inflexions et de la vie de "Les enfants sourds" de Mahu. On peut cesser l'écoute et la reprendre à volonté:

(...) vous savez ce que c'est les soirées à la campagne sont longues de sorte que le monologue du schnock nous distrairait parfois avec l'avantage qu'on pouvait se retirer à n'importe quel moment il ne tenait aucun compte de notre présence un peu comme un vieux disque si vous voulez qui aurait tourné

sans arrêt et où nous aurions découvert dans sa musique des détails de contrepoint qui nous auraient échappé jusqu'alors ou qu'on aurait oublié d'une fois à l'autre. (Cette Voix, p. 128)

texte important qui nous révèle que le dialogue est une illusion, qu'il n'y a que du monologue, donc que la "présence" louée dans Mahu est une illusion également. On peut écouter de nouveau les manifestations de la voix car elle est de l'ordre de la musique, qu'à chaque écoute on découvre de nouveaux détails qui avaient traversé le filet de l'écoute précédente; d'autre part il s'agit de détails de "contrepoint," les notes (horizontales) du contrepoint correspondent à l'horizontalité de l'écriture alors que "la parole" serait plutôt une combinaison verticale, comme un accord.

La parole de la voix est, donc, essentiellement plate, sans profondeur et va de plus en plus dans ce sens. Dans les derniers romans de Pinget, surtout à partir de Le Libera, la parole n'appartient plus à un narrateur plus ou moins privilégié; les voix glissent les unes sur les autres, se taisent, reprennent, s'interrompent,

A l'organisation du récit (et du monde) d'un point de vue extérieur, supérieur et unitaire, est substituée la description de la multiplicité, donner voix à tous les possibles, faire coexister la disparité pour saisir les choses "ensemble" dans leur étalement (...) A la verticalité des ouvrages construits selon les lois perspectives s'oppose la platitude systématique des romans de Pinget, comme la transcendance à l'immanence.¹⁶

Si la présence de l'auditeur compte peu pour le parleur, les propos de ce dernier ont peu d'importance pour un auditeur à l'oreille

exercée, pour un auditeur qui sait percevoir tout ce qu'il y a sous et autour du discours évident; l'auditeur se laisse séduire non par ce discours mais par un certain "ton": "le docteur se versait un petit verre, le genre de questions que se posait l'autre ne l'intéressait plus, savoir les morales mais cette voix, ces inflexions continuaient de le séduire (...)" (Passacaille, pp. 77-78). L'attention de l'auditeur se doit d'être "flottante" comme celle de l'analyste, écoutant le patient. Ainsi Maille à qui le romanichel de Fable raconte sa triste histoire,

Mais Maille ne l'écoutait pas attentif à autre chose, le ton peut-être qui en rappelait de semblables, ces destins que l'on connaît par coeur et qui se disent de même façon doucement, sans amertume, paroles mensongères qu'importe, elles viennent du même désert et y retournent pareillement, l'ancien eden perceptible encore mais de loin en loin, il a disparu des mémoires, seule la voix le trahit ça et là par une inflexion, un accent, une reprise de souffle, un demi-silence puis plus rien (...) (p. 40)

Cette écoute flottante et ce déferlement de paroles et de mensonges c'est, peut-être, la coexistence et l'échange de deux inconscients; seulement, ici, l'attention de l'auditeur ne se fixe par du tout sur les mots du locuteur mais seulement sur des "inflexions," des "accents," des "reprises de souffle," des "demi-silences," sur le "ton." La voix n'est pas le silence, c'est le demi-silence, le silence avec quelque chose, cette chose qui joue avec le silence et se joue de lui. Pinget lui-même, au colloque de Cerisy, s'est exprimé ainsi dans "Pseudo-principes d'esthétique": "Il serait erroné de me croire partisan d'une école du regard. S'il s'agit d'être

objectif, l'oreille a d'aussi tyranniques exigences (...)" (p. 311). A ce même colloque, la traductrice hollandaise de Pinget relève une remarque de celui-ci, lors d'une interview on lui avait demandé s'il s'entendait en couture puisque, dans Quelqu'un, il avait décrit, très précisément, la confection de la robe d'une des pensionnaires. A cela, Pinget avait répondu que son expérience lui venait des paroles de la couturière de sa mère, que cette robe n'était pas "vue" mais "entendue" et il avait conclu "les enfants ne sont pas sourds."¹⁷

L'oreille de l'auditeur est à l'écoute d'un certain ton, l'écrivain lui-même est à la recherche d'un "ton": "Il me semble que l'intérêt de mon travail jusqu'à aujourd'hui a été la recherche d'un ton" ("Pseudo-Principes," p. 311). Si les conversations rêvées avec le voisin débouchent sur l'échec c'est que le "je" de Quelqu'un n'avait pas "attrappé le ton qu'il fallait": "un ton faux peut vous amocher toute une vie (...) le ton c'est vital" (p. 67). Désespoir, punition par la coupure, la castration lorsque le narrateur ne coïncide pas avec sa voix. "Le son de ma voix. Il est faux. Je me coupe la gorge et les oreilles" (Le Renard, p. 82). La conversation du narrateur avec le voisin est une conversation construite, "écrite" (de plus elle n'a jamais eu lieu), le narrateur cherche ses mots, il s'agit de ne pas "dire" n'importe quoi, de "ne pas employer tel mot pour ne pas le [l'autre] dérouter," le faire changer de "ton."

On écrit afin d'entendre sa voix, à la fin de la deuxième partie de Mahu, Mahu nous confie que la première partie est un "roman raté," qu'elle lui a servi de "gammes préliminaires" et que ce qui

lui importe "ce n'est pas de bien chanter" mais d'entendre sa voix sans les sifflets de la "bronchite." Mahu c'est une série de sons comme si Pinget essayait son instrument un peu à l'aveuglette, à la recherche de sa voix propre. Il s'agit de libérer la musique intérieure: "des sons qu'ils [les musiciens] piquent ça et là, c'est assez spécial. Le verre sur le zinc ça fait ré, bon. La porte du téléphone ça fait dièze bon (...) Mais dans sa chambre il [le musicien] n'entendrait pas mieux" (Mahu, p. 146). Ne vaut-il pas mieux se servir de ses propres sons, de sa musique subjective? Ne vaut-il pas mieux se mettre à l'écoute de son "rythme intérieur" selon l'expression même de Pinget ("Pseudo-Principes," p. 332).¹⁸

En effet la voix a à faire avec la musique comme nous l'avons suggéré plus haut et à une certaine obscurité. Pinget, parlant de ses livres, mentionne une sorte de vérité moyenne, de psychologie moyenne qui ne dérouté pas trop le lecteur car elle s'énonce en termes simples et familiers:

Je tiens beaucoup à cette apparence, continue-t-il, qui me permet d'insinuer entre les lignes, au détour d'une phrase, des choses que je préfère ne pas formuler clairement, soit qu'elles demandent trop d'attention pour être formulées, ce qui romprait le rythme général, soit que je les considère plus efficaces suggérées que dites. ("Pseudo-Principes," p. 316)

Trop de clarté, trop d'appesantissement nuiraient au rythme et le briserait; d'autre part, comme en musique, la voix de l'écrivain doit suggérer non "dire." S'il faut donc être à l'écoute de la musique et du murmure intérieur, il s'agit cependant, parfois, de "Faire taire

le murmure" (Cette Voix, p. 125) car écrire c'est en effet lui imposer silence. "Ce murmure inaudible" est "entrecoupé de silences et de hoquets" (Passacaille, pp. 8, 9, 30), c'est à partir de ce murmure qu'écrit le maître "le maître reprenant le livre notait en marge d'une phrase murmurée (...)" (Passacaille, p. 19). C'est également à partir de sa surdité qu'il écrit:

A tâcher de saisir ce murmure entre deux hoquets il s'était d'abord aiguisé l'ouïe tant que jeunesse durait puis la courbe dépassée la perdait progressivement pour aboutir peu avant l'époque dite à la surdité compacte, aux grésillements internes, aux vertiges et aux céphalées mais sa volonté aidant, tel un musicien de bazar reconstituait une manière de passacaille. (pp. 35-36)

passacaille qui est une danse lente à trois temps mais aussi le livre qui porte ce nom... Il s'agit de faire taire le murmure afin de s'en faire l'écho; le maître souvent se plaît à mettre à l'épreuve l'écho de la grange "en poussant un gémissement" qui lui revient "désamorcé" ou en retard d'un "demi-mot" et qui fait "se chevaucher les syllabes" (pp. 47 et 51).

Etre le maître de l'écriture c'est aussi paradoxalement, avoir "le pouvoir de cesser d'écrire." Pour Blanchot, la main qui écrit, qui tient le crayon, parfois refuse de le lâcher, éprouve un "besoin très grand de saisir"; c'est alors une main malade, affligée d'un phénomène de "préhension persécutrice." La maîtrise de l'écrivain est alors, toute entière, dans l'autre main, "celle qui n'écrit pas," qui intervient "au moment où il faut," saisit le crayon et l'écarte: "La maîtrise consiste donc dans le pouvoir de cesser d'écrire,

d'interrompre ce qui s'écrit en rendant ses droits et son tranchant décisif à l'instant."¹⁹ Ce silence, ce jeu entre la voix et son effacement, entre la main qui écrit et celle qui n'écrit pas, sont imposés par l'écrivain qui se fait, lui aussi, silencieux afin de capter "cette voix," qui s'arrache à la fascination de ce qui s'écrit comme sans lui; là aussi, se trouve, peut-être le "ton" des oeuvres de Pinget. L'écrivain s'impose le silence afin de saisir la voix, interrompt le mouvement de l'écriture mais ce silence, cette interruption sont les siens; par cela il impose aussi le silence à la voix afin de s'en faire, en pleine conscience, l'écho. L'écrivain entend la voix, s'en fait le médiateur, le porte-parole, lui impose silence en l'interrompant et la "prononçant." Le ton d'une oeuvre ce n'est pas le style ou la qualité du langage mais la force et l'autorité d'un silence. "Le ton n'est pas la voix de l'écrivain, mais l'intimité du silence qu'il impose à la parole, ce qui fait que ce silence est encore le sien, ce qui reste de lui-même dans la discrétion qui le met à l'écart."²⁰ Pinget, précise bien que ce "ton" n'est pas donné, le travail du "ton" c'est celui de la "tonalité" en cours, c'est au fil des pages que le ton prend forme car c'est aussi le mouvement de la main qui écrit ("Pseudo-Principes," p. 316).

La voix est "écrite." Dans Cette Voix, il y a tout un jeu entre la voix et l'effacement; or, on efface ce qui est écrit non ce qui est dit:

Un^e ardoise d'écolier mais surtout l'éponge.

Deux ou trois mots.

Traces d'effacement. (p. 8)

Traces d'effacement. (p. 17)

Deux ou trois mots. (p. 20)

Traces d'effacements. (p. 21)

Le "maître" est le maître de l'effacement, du silence, de la "retrace": la voix s'efface sur l'ardoise, le maître efface les mots qui cependant lui restent dans la gorge, "alors il les retrace" (p. 204). La voix s'exprime en "phrases" non en "choses," elle ne prétend pas se référer, comme la parole, à une réalité préexistante; à nouveau dans Cette Voix le maître parle de "phrases," "j'en recopiais certaines dans mon dossier des phrases et non des choses (...) auxquelles il me fallait réfléchir parfois pendant des nuits entières pour savoir ce qu'elles révélaient (...)" (p. 159). La voix est un produit de l'écriture, non le contraire.

Pour Derrida il y a une violence "originnaire" de l'écriture parce que le langage est d'abord écriture ou plutôt "archi-écriture." Le concept vulgaire de l'écriture n'a pu s'imposer "que par la dissimulation de l'archi-écriture, par le désir d'une parole chassant son autre et son double et travaillant à réduire cette différence" (De la gramma, pp. 82-83). Cette archi-écriture ne peut se laisser réduire à la forme de la présence. Elle n'a cependant pas, Derrida nous met en garde, de priorité chronologique; c'est une écriture "plus

fondamentale que celle qui avant cette conversion passait pour le simple "supplément de la parole" (De la gramma, pp. 16-17). "La différence ne se pense pas sans la trace" (De la gramma, p. 83). La trace ne dérive pas d'une présence ou d'une "non-trace originale," c'est l'origine et, pourtant, "si tout commence par la trace il n'y a surtout pas de trace originale" et Derrida forge le concept d'"archi-trace," nécessaire à la neutralisation de la substance phonique. En effet l'élément phonique, sa plénitude dite "sensible" ne nous apparaîtrait pas sans la différence qui lui donne "forme." Une trace retient l'autre "comme autre dans le même," retenant ainsi l'expérience temporelle afin que la différence fasse son oeuvre et qu'apparaîsse un sens. La trace c'est la différence qui "ne dépend d'aucune plénitude sensible, audible ou visible" mais qui en est au contraire "la condition." Elle permet "l'articulation de la parole et de l'écriture au sens courant" comme elle fonde l'opposition métaphysique entre le sensible et l'intelligible, le signifiant et le signifié, l'expression et le contenu, le corps et l'âme etc. ... "Si la langue n'était pas déjà en un sens écriture" continue Derrida "aucune notation dérivée ne serait possible et le problème classique des rapports entre parole et écriture ne saurait surgir" (De la gramma, pp. 91-92). La voix dans les romans de Pinget est toujours et déjà écriture, c'est le jeu entre la trace et l'effacement, celui la même gardant de celle-ci des "traces," entre les silences de l'effacement tracé et les hoquets effacés de la trace.

Cette voix, même si elle semble venir d'ailleurs, vient de l'"ailleurs" de l'écrivain. Si le maître s'absente, la voix se tait "aucun bruit, le maître est absent, des yeux épiant de partout et des oreilles sont aux aguets" (Passacaille, p. 90). Pinget, au colloque de Cerisy, a mentionné que son travail préalable est de choisir parmi les "composantes" de sa "voix" celle qui l'"intéresse sur le moment et de l'isoler, de l'objectiver alors jusqu'à ce qu'un personnage en surgisse, le narrateur lui-même" auquel il s'"identifie" ("Pseudo-Principes," p. 313). Cette voix est aussi la voix de l'inconscient de l'écrivain qui est le lieu inconnu d'où elle parle.

C'est d'ici que partait et repartait jamais commencée
 jamais finie écoutez oui l'histoire était-ce d'un père
 ou d'un fils écoutez long discours où alternaient les
 paroles d'un père celles d'un fils brouillées interceptées
 où mêlées ici avant même que ce lieu ne fût découvert ce
 lieu dès le début du murmure chuchotement illocalisable
 voix de partout (...) (Cette Voix, p. 32)

La voix est dans "l'alternance," parfois c'est la voix du père, parfois celle du fils, deux aspects de l'écrivain qui représentent peut-être son "sur-moi" et son "ça"; il s'agit de donner voix à l'inconscient c'est à dire de l'amener à la conscience et se faisant de le surveiller, de l'endiguer en lui donnant forme: "j'ai toujours pensé qu'un manitou invisible (...) organisait par delà les consciences une sorte de discours qui pouvait nous tenir lieu de sagesse pour peu qu'on prenne la peine de tendre l'oreille (...)" (Cette Voix, p. 159). Ce "manitou invisible" n'est pas Dieu mais l'inconscient; il s'agit de capter son "discours," de se mettre à l'écoute "pingétienne" de la

partie obscure de soi-même et d'essayer de déchiffrer le "sens secret" des messages qui nous viennent de ce lieu inconnu. Le lexique et la grammaire de l'écriture doivent aussi être "lexique ou grammaire de l'être" (Cette Voix, p. 24). La voix, c'est l'écrivain qui écrit "j'écoute, j'écoute mais je n'entends pas." La voix est l'écriture du dialogue de l'écrivain avec lui-même.

Chapitre V: Notes

- 1 Jacques Derrida, De la grammatologie (Paris: Editions de Minuit, coll. "Critique," 1967). Les renvois à cet ouvrage seront désormais cités dans ce chapitre sous la forme: De la gramma.
- 2 Jean-Jacques Rousseau, Essai sur l'origine des langues (Paris: Editions Nizet, 1976), pp. 28-29.
- 3 Barthes, Le degré zéro, p. 12.
- 4 Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, traduit par Nicolas Ruwet (Paris: Editions de Minuit, coll. "Arguments," 1963), I, 217.
- 5 Tony Duvert, "La parole et la fiction," Critique, No. 252 (mai 1968), p. 446.
- 6 Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale (Paris: Editions Gallimard, 1966; Paris: Editions Gallimard, coll. "Tel," 1976), I, 241-42.
- 7 Harald Weinrich, Le Temps, traduit par Michèle Lacoste (Paris: Editions du Seuil, coll. "Poétique," 1973), p. 33.
- 8 Blanchot, L'Entretien infini, p. 380.
- 9 Tzvetan Todorov, Poétique, Vol. II de Qu'est-ce que le structuralisme? (Paris: Editions du Seuil, coll. "Points," 1968), p. 63.
- 10 Blanchot, L'Entretien infini, pp. 390-91.
- 11 Gérard Genette, Figures III (Paris: Editions du Seuil, coll. "Poétique," 1972), p. 193.
- 12 Roland Barthes, L'Empire des signes (Genève: Editions d'Art Albert Skira, coll. "Les sentiers de la création," 1970), p. 12.
- 13 Jean Roudaut, "Robert Pinget et la boussole," Critique, No. 303-304 (août-septembre 1972), pp. 749-50.
- 14 Roudaut, pp. 749-50.

15 Raymond Jean, "Le roman de Robbe-Grillet à Pinget,"
Les Cahiers du Sud, No. 369 (décembre 1962-janvier 1963), p. 291.

16 Roudaut, p. 734.

17 Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, II, 326.

18 Nouveau Roman, p. 332.

19 Blanchot, L'Espace littéraire, pp. 14-15.

20 Blanchot, L'Entretien infini, p. 18.

CHAPITRE VI

L'ECRITURE ET LE PROBLEME DE LA TEMPORALITE

Une agoraphobie temporelle

Tous ces personnages et, parmi eux, ceux qui rédigent leurs souvenirs ou du moins qui semblent s'essayer à recréer le passé, professent, tous, leur horreur de ce qu'ils appellent la "mémoire." Et d'abord, ils affirment n'en avoir aucune et s'en vantent. Ils mettent de la mauvaise volonté à se souvenir: "Je ne me souviens pas" répète avec obstination et une certaine provocation, le domestique de L'Inquisiteur. La narrateur de Quelqu'un relit, biffe et recommence ce qu'il a écrit "hier": "Je dis hier quoique je n'en sois plus bien sûr" (p. 64). Dans Autour de Mortin les souvenirs des personnages se confondent et se contredisent sur les circonstances entourant le vie et la mort de Mortin. Le maître de Passacaille lui aussi confond tout, les jours, les gens, les objets, les lieux à tel point qu'il est impossible d'avoir une véritable conversation avec lui: "il ne se rappelle plus quel jour ni si c'est le patron ou l'apprenti qui est venu dépanner, ni si c'était au marais ou à la carrière, bref à se faire retourner d'agacement dans ses chaussures les doigts de pied de l'interlocutrice (...)" (p. 80).

La mémoire est sédentaire, elle "refuse les girafes" que dessine J. T. Porridge, dans une lettre à ses neveux, et qui sont en

exil, or l'exil c'est la "vitesse," "il court, il se dépasse, il s'oublie!" (Le Renard, p. 19). La mémoire va à l'encontre de la "vie" et de l'invention mais elle fait partie des règles du jeu de la société; celui qui n'en a pas se sent exclu et rêve: "je n'ai aucune mémoire, je voudrais pour n'être pas ridicule vivre dans un monde d'où elle serait exclue, on ne pourrait parler que des choses du jour, et on inventerait, on inventerait au fur et à mesure, c'est ça la vraie vie" (Le Renard, p. 16). A partir du présent, les parleurs lorsqu'ils auraient épuisé "les choses du jour" se verraient dans l'obligation d'inventer et de créer.

La mémoire est du domaine du "tourisme," c'est pour la "retrouver" que les gens se rendent dans un pays comme Israël où ils peuvent, confortablement, se replonger dans un passé que les guides qualifient de millénaire en ignorant le quotidien et l'actualité de peuples qui vivent au jour le jour, "au fur et à mesure." Dans Graal Flibuste, le maire d'une ville abandonnée a décidé de faire bâtir un quartier en trompe-l'oeil juste pour les visiteurs, pour que sa ville ne soit pas "en reste avec ses voisines, cités plusieurs fois millénaires qui attirent le touriste"; c'est en somme dit un natif "le musée de notre ville qui s'est toujours défendue d'avoir une histoire" et, "délicieuse perfidie,": "Monsieur le maire (...) prétend étudier une campagne de publicité d'une envergure telle qu'elle nous permette de faire assister nos touristes à la construction même des ruines sans pour cela leur ôter de l'idée qu'il s'agit de témoignages du passé (...)" (p. 76).

Le serpent de la mémoire est formé de "plis gluants" où se lovent "on ne sait pourquoi," certains événements, tel l'enterrement de la fille du cordonnier, dans la mémoire de Levert. C'est dans ces replis que les exilés trouvent enfin un refuge: "angoisse indicible, quand tous les revenants d'ailleurs auraient émigré une ultime fois dans les replis de la mémoire" (Passacaille, p. 35). Mais, cependant, l'exil qu'est l'oubli chasse de la mémoire le souvenir des exilés: "Peu à peu s'effaçaient dans sa mémoire les traits d'autrefois, les noms, les mots comme si l'immense vague de l'exil...ou le fait que... plus rien ni personne (...)" (Passacaille, p. 39). Tout ce qui touche à la mémoire est de l'ordre du gluant, du puant: "toutes les années douces douces et lointaines une tonne de sucre vomi ou une défécation puante" (Fable, p. 12), "Les jours poisseux, l'horreur de la mémoire" (Cette Voix, p. 191). Les souvenirs participent de la fadeur: quand le désespoir manque à l'appel le personnage bredouille des souvenirs: "Il s'est assis sur un pierre tête entre les mains le désespoir aussi manque à l'appel sans son soutien bredouiller, des souvenirs perdu la trace vieux sentier malmené, vieux désir liquidé par la rafale du dérisoire" (Cette Voix, p. 145), où le désespoir et le dérisoire (du souvenir) sont mis en opposition. Les souvenirs sont mous, sans consistance: l'interrogateur demande au domestique de L'Inquisiteur si deux événements ont eu lieu "l'an dernier" et celui-ci répond "c'est tout de la même boutique maintenant un tas de choses molles on ne sait plus qu'en faire" (p. 453). Les photos, artificiellement, durcissent et pétrifient le mou, le flou; le domestique ne se rappelle plus ni la

voix ni le visage de son enfant mort "sans la photo." Dans Quelqu'un les photos, comme les plantes séchées dans un herbier, sont autant de petites morts; elles sont l'écriture figée du temps qui a passé: "Et il y en a comme ça sur quatre pages." Les photos de groupe, celles des pique-niques sont associées par le narrateur à la mort, il les voit "dans les broussailles, les épines ou sous un arbre mort." Les pyramides que forment spontanément les habitants de la pension sur ces différentes photos sont comparées à des "collines mortes"; seul Fonfon a bougé ou est "flou" (pp. 202-07).

En effet mémoire et mort sont souvent liées ainsi les enterrements, celui de Marie Chinze dans Le Fiston, celui de Raymond dans Passacaille sont remâchés " dégoût à vomir à force de remâcher l'enterrement" (Passacaille, p. 107). L'écrivain de Cette Voix navigue entre deux pôles, la "hantise" ou la "peur du cimetière" qui participe de l'avenir et "l'horreur de la mémoire" (p. 163). La mémoire, donc, qui a à voir avec la mort, du point de vue "littéraire" ne convient pas à l'exposé que rédige le narrateur de Quelqu'un: "Le genre n'exige pas qu'on se souvienne, c'est un genre comment dire, vivant, palpitant, en chair vive (...)" (p. 38).

Le recours à la mémoire est une torture souvent imposée par un personnage extérieur comme dans L'Inquisiteur ou Autour de Mortin. Se souvenir est un enfer d'autant plus qu'il est impossible de ne pas se souvenir car la "personnalité présente" du personnage figure la totalité de sa "personnalité passée": "comme si toute son existence n'avait que la proportion d'une journée, on ne peut guère dormir,

chaque pensée, chaque mouvement figure le total de ceux qui ont précédé un enfer à revivre heure par heure, la fraîcheur disparue depuis... depuis... calcul impossible" (Le Libera, pp. 201-02).

Dans Cette Voix, il s'agit d'une anamnèse qui est une évocation volontaire du passé et en médecine les renseignements fournis par le sujet interrogé sur son passé et sur l'histoire de sa maladie. Ceci est à rapprocher du fait que, dans Passacaille et dans Cette Voix, l'interlocuteur du maître est souvent un "docteur." Cette anamnèse est "pénible," et est même qualifiée de nombreuses fois d'"impossible." L'anamnèse consisterait à "Retrouver le temps dans les tréfonds de soi" mais ceci est une "blague sinistre autant croire à la fraîcheur du fumier (...) jusqu'à quand feront-ils de la mémoire un substitut de l'éternité duperie à vomir mais on aime être dupe n'est-ce pas docteur" (Cette Voix, p. 160); duperie d'autant plus sinistre que celui qui en fait les frais est également complice.

Pourquoi cette importance accordée par le monde "extérieur" et par les personnages eux-mêmes à la mémoire? D'abord, comme le dit J. T. Porridge, on n'a de rapports qu'avec "le souvenir des gens" car on ne les voit "qu'après coup," "sur le moment" on ne sait pas ce qu'on leur dit ni l'impression qu'il se font de nous (Le Renard, p. 15). Les rapports humains sont basés sur la mémoire car le présent est trop brut, une certaine distance temporelle est nécessaire.

D'autre part, les souvenirs sont un rempart vainement élevé contre la mort: "Peur de mourir ils accumulent entre eux et la mort imminente comme on ferait de meubles devant une porte qui va être

forcée un grand nombre de souvenirs leur défense contre l'intruse" (Clope, p. 128). Cette peur de mourir explique, peut-être aussi, la passion avec laquelle les "messieurs" du château de L'Inquisiteur collectionnent les meubles anciens et les vieux tableaux. Les souvenirs sont également des béquilles qui aident le personnage à continuer de vivre: le domestique lui-même a gardé tous les billets que lui ont adressés ses maîtres. La vie est une espèce de "soutente" ou l'on entasse les souvenirs, ces choses qui ne servent plus à rien mais qui aident "à en arriver là." Lorsqu'on les retrouve "vingt après" on ne sait plus ce qu'ont signifié ces papiers, ces photos, ces "billets"... Les souvenirs sont des sortes de consolations prudentes. L'écrivain de Cette Voix qui attend "dans ce caveau les manifestations d'une vie nouvelle" ne dédaigne pas "les petites consolations de l'ancienne, on ne sait jamais les rejeter serait du dernier déplacé puisqu'en effet des réminiscences [le] sollicitent" (p. 26). Il est à noter que la réminiscence n'est pas vraiment un souvenir mais plutôt comme l'ombre d'un souvenir.

Si les personnages se méfient de la mémoire et des souvenirs c'est pour plusieurs raisons. D'abord les souvenirs sont faux, ils mettent de l'ordre dans une vie qui n'en a pas eu. D'autre part, lorsque l'on vit on ne pense pas vivre de futurs souvenirs. Ainsi, par exemple, le malheur n'existe pas, lorsqu'on le vit on ne s'en rend pas compte, c'est le "souvenir" du malheur qui rend malheureux. D'ailleurs "le malheur n'a pas de date (...) il est là il ne bouge pas, nous l'éprouvons ou non suivant des lois inconnues" (Fable,

p. 117). Le malheur ne nous arrive pas, ce serait plutôt nous qui allons vers lui pour nous éprouver selon des lois qui nous sont propres. Egalement les événements, après dix ou vingt ans sont "refaits," recréés par une personne qui n'a rien à voir avec celle qui les a vécus; d'ailleurs les événements, pour subsister dans la mémoire doivent être transformés. En fait le souvenir est un désir camouflé:

(...) non ce ne sont plus des souvenirs c'est quelque chose qu'on aurait désiré même le malheur on le désire sans savoir (...) c'est ça le malheur voyez-vous il n'est pas dans la vie il est après dans la tête toute infectée de ça qu'on veut nous faire appeler des souvenirs, on devrait dire les souvenirs c'est ce qu'on a sous les yeux maintenant oui ce qui est sous les yeux, après c'est fini (...) (L'Inquisiteur, pp. 300-301)

Les souvenirs sont donc faux et à partir d'eux "on rêve" sur "ce qu'on aurait voulu et qu'on a pas eu"; de cela, de cette frustration, on se souvient longtemps puis on ne se souvient plus "et c'est la fin" et si les morts ne se souviennent de rien c'est que leur vie ne valait pas la peine qu'ils s'en souviennent (L'Inquisiteur, p. 474).

La mémoire est un leurre, elle crée des simulacres, souvent au déjeuner, les Cointet qui parlent du "rosbif des Borromées" comme des "jardins de Babylone" irritent profondément le narrateur de Quelqu'un qui pense, à part soi, que les Borromées n'ont jamais existé, que si elles avaient été aussi fabuleuses qu'ils le prétendent "ils les auraient oubliées, ils les auraient chiées avec le reste" (p. 137). C'est au nom du présent, présent maintenant passé, présent qui n'a pas été vu, senti, vécu comme il aurait dû l'être que l'évocation des

souvenirs est condamnée. Le présent pleinement vécu est oublié. Pendant que Gaston et le narrateur prennent l'apéritif, celui-ci repense au "bon temps" d'autrefois: "Je me disais ça en oubliant les angoisses qui me tenaillaient à ce moment, j'é m'inventais un petit bonheur passé tout faux qui n'a jamais existé" (p. 227). Les souvenirs s'insinuent en lui lorsqu'il est en état d'euphorie, de mollesse et se manifestent à lui sous la forme du bonheur, cependant une partie de lui-même reste lucide. De même que le malheur n'existe pas, le bonheur non plus. On n'est jamais complètement malheureux ni complètement heureux.

Seuls les fous peuvent, peut-être, se rappeler exactement ce qui s'est passé car ils vivent et racontent le passé comme s'il s'agissait d'un présent, dans toute sa fraîcheur, et comme s'ils ne connaissaient pas la suite des événements, ainsi Lorette, un personnage au "tempérament d'artiste" dans Le Libera:

(...) lorsqu'on allait la voir à l'asile car elle était devenue folle effectivement ça vous faisait tout drôle ce monologue qu'elle débitait, débitait en citant tous les noms de l'époque, tous les détails, à croire que les années depuis ne s'étaient jamais écoulées, à croire que ce qui se passe dans les consciences peut ressortir tout frais comme ça des années après, ça vient d'arriver, ça arrive, c'est sur le point d'arriver (...) (p. 137)

Mais de toutes façons les souvenirs sont périssables comme le reste, "tout en me disant qu'on n'en parlerait pas dans cent ans, qu'est-ce que la confiture, qu'est-ce que la mort, tout passerait au fil des jours" (Passacaille, p. 108).

Le manque de mémoire, lui, sauve de la mort: "Je me plains tout le temps de mon manque de mémoire mais après tout je me demande si ce n'est pas ça qui me sauve. Me sauve de quoi. De ne pas être mort" (Quelqu'un, p. 228). L'absence de mémoire est un remède à l'ennui: "J'aurais de la mémoire, je ne perdrais rien, je ne saurais plus que faire, je m'ennuyerais comme un rat mort." L'absence (du papier) en meuble une autre, l'absence de mémoire, qui elle-même empêche le narrateur de penser à l'ultime absence qu'est la mort:

Avoir tout le temps à se demander qu'est-ce que j'ai oublié ça soutient. Et de trouver quelque chose qu'on avait oublié de chercher, quelle joie (...) ça me donne l'occasion de me demander quand je l'avais perdu et si je m'étais dit de le retrouver, et quand, et si je l'avais noté, et je peux chercher le papier où je l'avais peut-être noté, et si je ne le trouve pas je le cherche et ça me fait deux ou trois jours de bons. De rabiote. De tant de pris sur l'ennemi. Qui est-ce mon ennemi. Le temps qui passe. (p. 245)

La narrateur cherche à tout prix à faire passer le temps et pourtant il affirme que son ennemi est le temps qui passe.

Il y aurait donc deux sortes de temps: le temps de la création, le temps où il cherche, le "bon" temps qu'il gagne et le temps quotidien où il ne fait rien et qu'il passe passivement. Mais il ajoute, "C'est plus compliqué. Psychologique. Ne pas m'aventurer."

Si le passé et la mémoire sont malmenés, l'avenir lui non plus n'est pas logé à meilleure enseigne. L'avenir effraie, il met le personnage dans une sorte de schizophrénie: la vie c'est se retrouver à chaque instant or l'avenir, lui, déchire, ainsi J. T. Porridge n'a pas de but ni le sens de l'avenir. Si, par exemple,

on lui fixe un rendez-vous il prend peur comme si on l'avait "coupé en deux." Il prend en effet le mot "rendez-vous" au pied de la lettre: on enjoint à sa personne présente de retrouver, une semaine après, sa personne future. Si le passé est vomé, l'avenir, lui, est ressenti comme une diarrhée: "L'avenir" "dégouline," "chie," vous "vide," vous "tue" (Quelqu'un, p. 144). Il faut se forger "un petit futur" d'écrivain, "pas plus gros que ça"; "Ne pas aller trop vite," il faut "Trouver le moyen de reculer la limite, de dire que demain c'est après demain (...)," trouver le moyen de reculer l'accouchement, "page après page," "torcher doucement, tendrement le petit futur," l'adjectif retirant au concept ce qu'il peut avoir d'angoissant (p. 145). D'ailleurs il ne s'agit plus de "l'avenir" mais du "futur" que par une vision myopique le narrateur essaie de réduire de plus en plus: "Le petit futur, minuscule, il n'y a que ça. Répéter le petit futur. Prévoir une minute avant qu'on va arriver au bout de la page, je ne peux pas me permettre plus (...)" (p. 150).

Le narrateur semble souffrir d'une sorte d'"agoraphobie temporelle," l'espace de temps derrière ou devant lui lui donne ou la nausée ou le vertige. Plus tard il parle de "[s]on histoire de futur à vomir," la rencontre avec le voisin c'est "aussi une vue de l'esprit, sur le moment il n'y a pas de futur, ce qui compte c'est ce qu'on fait (...)" (p. 228). Dans Fable, s'il s'agit de "dissoudre" le passé, l'une des injonctions que se donne le narrateur est "Ce futur à dissoudre" qui, à la page dix-sept, est suivi du syntagme "il n'est pas encore temps," syntagme qui semble contredire

l'injonction, comme dans une sorte de "double bind," il ne sera jamais encore temps puisque "ce futur" est "à dissoudre."

Horreur du futur, donc, car "La vie future" (qui, ici, peut être pris dans trois sens: l'avenir, la mort et dans un sens religieux, la vie après la mort) "elle conditionne elle contorsionne elle confusionne la vie tout court" (Cette Voix, p. 25). Penser à l'avenir c'est détruire l'imprévu car l'avenir devrait être fait de surprise, "si je pense à mon avenir, je n'ai plus d'avenir" disait déjà Mahu (Mahu, pp. 122-23). Et l'une des façons de penser à l'avenir c'est d'espérer, il faut donc "dissoudre" également l'espoir qui n'entre pas tout à fait dans la catégorie du temps mais recouvre en partie celle de l'avenir: "Cet espoir à dissoudre" répond à "années d'attente, années de rien" (Fable, p. 210).

Le "présent," lui aussi, est réexaminé: "Ce présent qui le fit parler, ne plus savoir de quoi il se compose" (Fable, pp. 12, 34, 48); on ne peut "dissoudre" le présent, comme le passé ou le futur, car on n'a pas assez de recul, on peut seulement refuser de l'analyser, refuser d'en faire un passé, le considérer comme un présent, comme un don. Il faut le vivre pleinement et ce faisant l'abolir: "Seul objet de mes soins faire durer la minute présente ou disons l'abolir" (Cette Voix, p. 226).

Le temps mesuré

Quant au temps marqué par les horloges et le calendrier les personnages-écrivains n'ont que mépris pour lui. Ce temps mesuré est solide et fragile à la fois; dans Passacaille il est signifié, dans toute sa prétention et sa rigidité, par la pendule: "La pendule est sur la cheminée, les aiguilles marquent l'heure" (p. 7), "La pendule sur la cheminée est en marbre noir, cadran cerclé d'or et chiffres romains" (p. 8). Le maître dédaigne ce temps avec une hauteur toute aristocratique: "la pendule marquait l'heure de la bonne" (p. 30) qui, elle, est "régulière comme une pendule" (p. 71), en refusant de la faire réparer comme le lui suggère la domestique: "Alors elle disait monsieur pourrait tout de même faire réparer la pendule, je ne sais jamais l'heure, mon réveil retarde" (p. 14). Cependant, lorsqu'il est seul, il s'acharne sur elle, casse les aiguilles, "geste de maniaque," et le lendemain, "revenu à lui," les recolle au cadran (p. 38). Le maître est littéralement obsédé par cette pendule, il se souvient peu de l'ancienne disposition des lieux, de la cour et des bâtiments "mais à l'intérieur une table et une cheminée où trônait une pendulette noire cadran cerclé d'or et chiffres romains, il ne l'avait jamais vue marcher mais peut-être entendue, entendue, à quelle occasion (...)" (p. 50). Le maître "entend" mais ne "voit" pas le temps passer. Le dernier paragraphe du livre se termine sur l'image de la sentinelle qui, épiant le maître par la fente du volet, "l'aurait vu distinctement détraquer la pendule puis rester prostré sur sa chaise, les coudes sur la table, la tête entre les mains."

Le bruit de la pendule, en effet, empêche de penser à soi, à son temps intérieur, gêne l'écoute de son propre rythme; la pendule fait sursauter le maître quand il se prend la tête dans les mains (p. 129). Avant l'embarquement pour Israël, le narrateur de Le Renard remarque

(...) les montres étaient devenues inutiles, un nouveau temps s'instaurait qui ne se mesure pas, il ne vient pas du dehors (...) il a le même goût que le dedans des yeux, il est foncé comme la salive, il s'appelle moi, on fait sa connaissance. On a tellement pris l'habitude des montres qu'on finit par les confondre avec lui, c'est vrai, or tu n'es pas une montre tu n'as pas d'aiguille, ton cadran est malléable et tragique (...)

il est sensuel, il n'est pas en marbre comme la pendulette noire, "je veux dire qu'il enregistre le chant, le son de ta voix secrète et le mouvement dans ta cervelle et dans ton coeur des globules, je ne sais lesquels, en tout cas très intimes" (p. 11). Ce temps intérieur, subjectif, est lié au chant et à la voix et le "tic tac" du temps "extérieur" empêche l'écrivain de les entendre.

Le maître évoque pour le docteur l'épisode de "l'adopté," lorsqu'il vivait seul avec l'enfant et que c'était peut-être le bonheur "et les jours passent sans passer, à défaut de calendrier et de passion rien ne passe" (p. 100). Si la pendule marque la suite des heures, le calendrier, lui, marque la suite des jours. Un calendrier c'est aussi un programme que l'on se fixe, un but à atteindre; sans cela ni passion ni responsabilité: "sans responsabilité j'aurai laissé s'effeuiller le calendrier (...) Et me disant que sans passion"

(p. 103), "Sans calendrier ni passion (...)" (p. 108), "Or sans calendrier ni passion (...)" (p. 113), "Ici sans calendrier (...)" (p. 119). Le temps, marqué par le calendrier, est de l'ordre de la chronique: recueil de faits rapportés dans l'ordre de leur succession: "Comme si la chronique de ces instants sans nombre..." (Passacaille, pp. 43 et 70); or ces "instants" sont non seulement innombrables mais ne sont pas numérotés, fichés; ce temps est, donc, tout à fait artificiel et arbitraire. Le Miaille ou Miette de Fable est "obsédé par le temps compris comme la suite des jours" (p. 35), ce temps qui est de l'ordre de la "chronométrie," science de la mesure du temps et qui est "à dissoudre" (Fable, pp. 86 et 96), de l'ordre de la "chronologie," succession des événements dans le temps ou science de la fixation des événements historiques; cette chronologie est également "à dissoudre" (p. 112) car, comme le remarque malicieusement l'araignée de Fable, "Votre chronologie est bien anachronique" (p. 72), bien périmée.

Brouiller la notion de temps

Il s'agit donc de bouleverser l'ordre arbitraire des événements, de déjouer le lien entre cause et effet. Dans Passacaille cet ordre est violé de façon flagrante; par exemple, le résultat d'une action est décrit puis c'est l'action qui a aboutit à ce résultat qui est relatée: le voisin "un matin gris et froid allait prévenir le mécanicien que son tracteur embourbé ne réagissait plus au démarreur (...)" (p. 13; je souligne) et le paragraphe suivant décrit, au présent, ce

qui s'est passé la veille: "Le voisin la veille au soir bricole dans son moteur." De la même façon, il est dit que "L'enfant du voisin (...) aurait pris pour un cadavre l'épouvantail à moineaux jeté sur le fumier par un coup de vent ou déposé là par le maître" (p. 33) et c'est seulement une dizaine de pages plus loin que nous voyons "l'autre" qui "aperçoit l'épouvantail fixé à un arbuste, il détache le simulacre qu'il jette sur le fumier" (p. 45). Dans Cette Voix, Théodore s'essaie à mettre de l'ordre dans les papiers de son oncle: "impossible d'établir une chronologie soit que l'oncle ait systématiquement tout mêlé soit plutôt qu'il ait donné relativement jeune plusieurs échantillons de sa pensée bizarre et qu'il n'ait fait ensuite que les reprendre au gré de sa fantaisie donc pas d'évolution" (p. 122). Il ne s'agit pas d'une action délibérée de renversement chronologique, ce qui serait accorder trop d'importance à cette chronologie mais plutôt de bizarrerie, de fantaisie.

D'autre part, dans Passacaille, il y a souvent un mélange des temps tout à fait déconcertant, Pinget, lui-même, au colloque de Cerisy l'a souligné, toujours au nom d'une certaine fantaisie réfléchie: "Dès le début de Passacaille qui est très concerté j'ai employé volontairement à chaque paragraphe un temps différent pour brouiller dès le départ la piste, 'policière,' pour 'annuler. Cela m'a paru intéressant, amusant."¹ En effet, dans la première page, seule, nous trouvons le présent, le conditionnel, l'imparfait et le futur proche. Ce "mélange" donne l'impression que l'histoire a commencé bien avant sa rédaction où se fait au moment où nous la lisons

ou même n'a pas encore eu lieu. Plus loin, dans un même paragraphe coexistent ironiquement ("tout est en ordre") le présent, le futur et l'imparfait: "Et de nouveau l'hiver (...) tout est en ordre (...) la sentinelle voit entre les arbres dépouillés (...) il ne reste rien du faux mystère de la nuit, le maître viendra pour inspection et s'assoira devant la table, dehors la nuit était tombée, le toit de la grange luisait sous la lune et le froid" (p. 86).

Pour écrire, il faut un temps neuf, non coupé, non fragmentaire, non furtif. "Je," dans Cette Voix, décide d'élire domicile dans un caveau afin de pouvoir prendre des notes, dit-il, dans un "temps neuf," "autre que coupé fragmentaire et furtif" (p. 23).

Imagination pour mémoire

Pour écrire, il s'agit de se créer une "nouvelle mémoire"; dans son journal le roi de Baga en prison soupire: "Un nouvelle mémoire, signe avant-coureur de la nouvelle vie peut-être (...)" (p. 112). Le recours à une mémoire défaillante glisse fréquemment vers l'imagination. Chez Pinget, comme chez Proust, les deux activités ont tendance à se confondre d'autant plus qu'il se méfie de la sensation immédiate. La mémoire n'étant, chez Pinget, non pas une conservation mais plutôt une création d'un passé qui se fait à partir de ce qui aurait pu être: "Dire ce qu'on a vu ou ce qu'on voit. Chose du reste qu'on oublie car l'oeil a mauvaise mémoire. Réduit à imaginer encore ce qu'on aurait pu voir. A être ce qu'on n'a pas été" (Le Fiston, p. 74). Le père du fiston veut lui "refaire

une mémoire," lui rappeler son village et, aussi, lui créer une nouvelle mémoire. La fidélité au souvenir serait une preuve de manque d'imagination; ainsi la petite nièce de Mortin remarque à son sujet qu'il était incapable d'être infidèle à ses souvenirs étant complètement dépourvu d'imagination (Autour, pp. 133-34). Le narrateur de Quelqu'un qui se méfie du "ça me revient" se sert d'"hypothèses" pour déjouer la mémoire; celles-ci se ressemblent toutes mais "elles ne conduisent pas au même endroit" (p. 35): assis sur une chaise, il pense à sa vie; ce n'est qu'une supposition, remarque-t-il, il est assis tout aussi bien parce qu'il a mal au pied: "C'est possible. Tout est possible." Les hypothèses sont la lourde rançon qu'il faut payer pour compenser "le manque de mémoire" (pp. 43-44). Dans Cette Voix, le maître s'imagine se rappelant "dans dix ans" ou s'imagine imaginant:

S'imaginant dans dix ans repensant à ce jour les choses quotidiennes les gens aimés il n'y aura plus personne que celui qui repense à ce qu'il imaginait alors courage perdu esprit à la dérive désir anéanti. Mais Marie lui disait qu'est-ce que Monsieur va chercher là est-ce qu'il se souvient à cette heure de ce qu'il imaginait il y a dix ans (...) Monsieur aura beau dire l'imagination est à double tranchant qu'il en use dans ses mémoires mais dans la vie c'est temps perdu. (p. 116)

où avec une ironie involontaire la domestique révèle que les "mémoires" n'ont rien à voir avec la vérité. Il y a tout un jeu, dans Cette Voix, entre la mémoire et l'imagination, les deux notions alternent, permutent et deviennent interchangeables: "Imagination pour mémoire" (p. 158); "Mémoire pour imagination. (...) Imagination

pour mémoire" (p. 161). Les suppositions, les rêves bouleversent l'ordre artificiel créé par la mémoire: le maître "mêlait à ses souvenirs de nouveaux épisodes qui feraient l'objet de commentaires la fois suivante (...) mais le rêve refondait tout, bouleversait l'ordre (...)" (p. 20), "Mais le rêve refondait tout bouleversait l'ordre (...)" (p. 44). Les "absences" des personnages brouillent la notion de temps: "il arrive à la campagne que quelques instants d'innattention suffisent à brouiller la notion du temps" (Passacaille, p. 26). "L'homme au canard" confie au docteur qu'il a "des absences où quelque chose de cassé, comme si ce qu'il venait de dire s'était produit en d'autres temps" (p. 26). Les "fantasmes de la nuit et d'hier et de demain," eux, détruisent les "suggestions" de la mémoire (Passacaille, pp. 32, 33 et passim), ils sont plus forts qu'elle car ils sont secrétés par l'inconscient. Il y a une tension constante entre la "logique" et le rêve: "Et l'autre recommençait l'histoire de sa mort en y ajoutant des détails parfois difficiles à concilier avec les anciens mais une bonne logique bien de chez nous le faisait retomber sur ses pieds, avec cette réserve pourtant que le rêve refondait tout, bouleversait l'ordre (...)" (Passacaille, p. 77).

Le but de l'écrivain est, en fait, de faire du temps un espace de rêve, un "terrain" où il pourrait se mouvoir librement: "Que de tergiversations pour prendre pied sur le terrain du rêve celui qu'il a cherché sans y atteindre" (Cette Voix, p. 228). La succession des événements et des jours du calendrier est de l'ordre du vertical, il s'agit de créer un temps littéraire horizontal et plat comme l'écriture

qui s'impose subitement comme un évidence: "Soudain tout lui apparaît non plus comme successif, noué douloureusement jusqu'à une fin sans rémission mais événement étale demeures ouvertes où de l'une à l'autre il peut se rendre, il se retrouve en chacune (...) (Fable, p. 67).

Temps de l'écriture, temps de la narration

Pinget, au colloque de Cerisy, a remarqué:

En matière d'écrit, le temps le plus honnête (...) est celui du vrai journal, fait au jour le jour ou le temps est presque réel, coïncide presque avec le temps de l'horloge--compte tenu des minutes perdues par la main qui écrit et des coupures faites dans ce temps réel pour en tirer les événements importants. ("Pseudo-Principes," p. 318)

Certains des personnages, surtout dans les premiers romans, sont très préoccupés par cette coïncidence du temps "réel" et du temps de la narration. Mahu, dans "Le temps rogné," raconte à un "tu" une anecdote: "Voilà ce qui s'est passé tout à l'heure," il rencontre à 23h30 une vieille femme à qui il donne sa boîte d'allumettes puis rentre chez lui, se fait une tasse de lait et colle des photos. "Ça m'a pris presque deux heures, c'était une heure quand j'ai eu fini," il est ensuite retourné au tabac chercher des allumettes. Son interlocuteur ne comprend pas où il veut en venir: "Je t'ai dit que c'était tout à l'heure. Mais tu vois, au fur et à mesure que je raconte ça s'éloigne, ça s'éloigne." "Tout à l'heure" est un embrayeur c'est à dire qu'il fait partie de cette classe de mots dont le sens

varie avec la situation; "tout à l'heure," comme "hier," "maintenant," "demain," "tu" et "je," ne prend sa valeur que par référence à un locuteur émetteur et par référence au temps de l'énonciation. Au fur et à mesure que le temps s'écoule le "tout à l'heure" de Mahu perd de plus en plus son sens de "il n'y a pas très longtemps." De plus, la précision nécessaire pour raconter exactement fait perdre du temps et est également cause de l'hémorragie de sens de "tout à l'heure."

L'interlocuteur ne comprend toujours pas et Mahu lui explique qu'en fait il a "rogné" le temps afin de rendre l'histoire plus "crédible." En effet, il n'est pas ressorti à une heure mais à une heure trente. Et "maintenant," c'est presque deux heures au bar-tabac. "J'avais perdu une demi-heure en parlant. J'ai rogné une demi-heure pour que le début ne s'éloigne pas trop." Et "rogner" c'est gagner du temps: "J'ai gagné une demi-heure en rognant pour que ça reste tout à l'heure (...)." Cet essai est cependant voué à l'échec: "On est le lendemain. Aujourd'hui c'est le lendemain, tu comprends? Ça fait un jour de perdu. Et si je continue comme ça tu ne seras plus là à m'écouter." "Tu" sera un autre (Mahu, pp. 116-18).

J. T. Porridge, qui a beaucoup réfléchi à son "talent d'écrivain," a noté quelques idées "relatives à la vérité de ce qu'on dit": "Une vraie histoire, qu'est-ce que c'est. Est-ce une histoire qui m'arrive aujourd'hui ou hier ou il y a longtemps, disons qu'un jour elle m'arrive je l'oublie et je ne m'en souviens plus ou bien elle doit m'arriver tous les jours et c'est mon histoire en bloc" (Le Renard, p. 8).

Dans Baga, le roi tient un journal à deux reprises mais, par deux fois, ce journal est marqué du sceau de la fantaisie et de l'impossibilité parce qu'il s'agit soit du "journal d'une mousse" (p. 76) soit du journal qu'il tenait chez soeur Louise où il se transforme en femme (pp. 151 à 169); la forme de ces deux récits est donc "honnête" puisqu'il s'agit d'un journal "transcrit au jour le jour" mais leur signifié est totalement farfelu et n'a rien à voir avec la "vérité."

Il s'agit d'une course contre le temps, l'acte de raconter s'essouffant à rattraper le temps réel et à coïncider avec lui: "on ne peut pas tout le temps être en retard est-ce que la vérité le supporte" (L'Inquisiteur, p. 53).

Mahu, lui, essaie de lutter contre la "mauvaise foi" inhérente au "je" qui raconte. Comme le remarque Barthes, dans un article consacré à Drame de Ph. Sollers, la première personne, du moins la première personne "classique" est fondée sur un dédoublement: "je" est l'auteur de deux actions différentes, séparées dans le temps, l'une consiste à vivre (aimer, souffrir, participer à des aventures), l'autre consiste à écrire (se rappeler, raconter).² Il y a donc toujours un décalage entre celui qui agit et celui qui parle ou écrit car on ne peut faire les deux à la fois. Mahu désespérément et dérisoirement essaie de faire coïncider le "narrateur" et "l'acteur" au nom de la "vérité"; mais, plutôt que de "vérité," il vaudrait mieux parler de sincérité et d'authenticité.

La sincérité et l'authenticité d'un récit qui comprend plusieurs personnages et où aucun d'entre eux n'assume le "je," serait d'essayer de rendre par un effort de simultanéité ce que font les personnages à un même moment. Un tel effort est tenté par Pinget dans Clope en ce qui concerne le moment où le coup de feu du début a été tiré et entendu ou non. Philippard discutait avec Mortin et Verveine, Simone n'a pas entendu le coup de feu car elle avait décroché une casserole qui avait fait beaucoup de bruit en tombant, Madame Pommard, la femme du juge non plus car elle déplaçait une commode, l'huissier Bille se versait du café quand il a entendu le coup de feu etc. ...

Pour en revenir aux remarques de Pinget sur le temps le plus honnête qui serait celui du "vrai journal," il faut maintenant rétablir le texte exact, non coupé: "En matière d'écrit, le temps le plus honnête, donc le plus impropre à l'élaboration d'une oeuvre d'art, est celui du vrai journal (...)" (Je souligne). L'honnêteté de faire coïncider temps "réel" et temps de la narration n'a donc rien à voir avec l'art d'écrire; cependant continue Pinget:

En ce qui concerne mes livres, je me suis aperçu que le futur y régit le passé (...) Le fait de me lancer à l'aventure, sans matériau préalablement étiqueté, sans but que de découvrir en écrivant celui que je me propose, c'est choisir de ne compter que sur l'avenir, sur le futur qui est le temps de la découverte. Mais c'est aussi faire coïncider le temps de l'écriture et celui du livre. Que j'emploie le présent grammatical ou l'imparfait ou le passé, je suis dans le futur. Je ne sais rien de ce qui fut avant. ("Pseudo-Principes," pp. 318-19; je souligne)

Il ne s'agit donc pas de faire coïncider le temps réel et le temps de la narration mais le temps de l'écriture et celui de la narration c'est à dire de n'être absorbé que par l'acte de narrer une création en cours non un produit fini. Dans Quelqu'un, tout est vu par un "je," en une sorte de "monologue intérieur" et, comme le remarque Genette, "si l'accent porte sur la narration elle-même (...) la coïncidence joue en faveur du discours et c'est alors l'action qui semble se réduire à l'état de simple prétexte et finalement s'abolir";³ en effet la seule "action" du narrateur dans ce livre de deux cent cinquante pages est de chercher une fiche de botanique.

Le Conditionnel, la notion de l'entre-temps

J'apporterai une correction aux remarques de Pinget, non seulement à cause de ce que j'ai dégagé plus haut en ce qui concerne le "futur," l'horreur que les personnages en ont dans leur "vie" quotidienne ou l'angoisse occasionnée par ce futur lorsqu'ils écrivent. Il me semble plutôt que c'est le conditionnel, surtout à partir de Le Fiston, qui régit les livres de Pinget et cela pour plusieurs raisons. Comme l'emploi de ce mode est infiniment complexe et varie de livre en livre, je l'étudierai successivement dans Le Fiston, Clope au dossier, Quelqu'un, Le Libera et Fable.

Dans Le Fiston, le conditionnel est surtout employé "autour" de Levert et de son fils. Cela semble assez "normal" en ce qui concerne le fils puisqu'il est absent et que son père échaffaude toutes sortes d'hypothèses en ce qui concerne son départ et la vie qu'il

pourrait mener loin de lui; d'autre part le père essaie de faire revenir le fils, il essaie avec infiniment de prudence de lui "refaire une mémoire." Deux sortes de conditionnel prédominent ici: celui du fantasme, du désir et celui de la prudence et du regret: ces deux conditionnels alternent et se mêlent l'un à l'autre.

Levert reprend sa lettre "point par point" dans la deuxième partie du livre afin de ne pas compromettre le retour de son fils par une erreur glissé dans le chronique du village où il vit; non seulement il emploie le conditionnel mais se sert également de verbes comme "croire," de locutions comme "peut-être," "probablement" afin de ne pas effaroucher son fils, ce lecteur hypothétique:

Je crois qu'en ce qui concerne Roger et sa femme c'est peut-être un autre jour qu'ils sont rentrés au Rouget avec ces amis. Le jour que j'ai dit il n'y avait probablement que les deux femmes qui avaient profité de la voiture (...). Ce ne serait pas madame Roger qui se serait trouvée mal mais une des femmes, Pernette Buchet. (pp. 93-94)

Levert essaie donc plusieurs hypothèses, comme il essaierait diverses clés, pour ramener à lui son fils, il imagine par exemple "Mademoiselle Ariane égarant sa lettre dans le couloir, le labyrinthe, l'imbroglio (...)" mais conclut que c'est une "Hypothèse sans valeur. Au contraire être le fiston." Il se sert alors d'un conditionnel de "désir" en ce qui concerne le passé; si le fiston est parti c'était pour une bonne raison: "Il serait parti toujours à cause de cette chambre qu'il n'aimait pas. Ou raison plus grave, adultère, inceste, quelque chose d'horrible relativement." Puis le fantasme en se

rapprochant du "temps du livre" continue un moment au présent en ce qui concerne le devenir professionnel du fils et son rapport épistolaire au père: "Ensuite. Ensuite il devient co-directeur toujours à mon insu, il amasse une fortune considérable et il m'écrit. Il m'écrit (...)" ; c'est le "conditionnel présent," ensuite, qui occupe le devant de la scène: "Sa femme lui dirait on ne sait pourquoi pense à ton père, aime-le (...)," dire doublement entaché d'hypothétique par l'emploi du conditionnel et l'incise "on ne sait pourquoi." Le fantasme se poursuit, portant cette fois sur l'avenir et déconstruisant en partie le fantasme précédent; cette nouvelle version semble encore plus "irréelle" que l'autre, absolument impossible à réaliser: "Le faire revenir à mon insu pour affaires et épouser une fille d'ici qui m'aurait connu. Marie Chinze qui ne saurait pas morte (...)" (pp. 159-61). D'une part Marie Chinze est "bien" morte, de l'autre "faire revenir" implique une action volontaire de la part de Levert et contredit "à mon insu." Il est vrai que, tel un romancier, Levert est tout-puissant et peut dans la "lettre" faire que ceci se réalise mais alors il se détruit lui-même, en tant que personnage de roman, il n'est pas un père malheureux accablé par un destin qu'il ne contrôle pas mais un romancier qui tire les ficelles et qui s'essaie à diverses hypothèses, non pour faire revenir son fil, mais uniquement afin de créer un livre, un oeuvre d'art.

Dans la première partie du livre qui comprend, également, la première version de la lettre de Levert à son fils, "Monsieur Levert s'est remis au travail après le déjeuner (...)" Il s'interrompait

souvent pour vérifier des mots dans le dictionnaire. Il entendait la gouvernante déplacer des ustensiles dans la cuisine. A quatre heures on a sonné à la porte" (p. 29). Dans la deuxième partie, qui comprend la seconde version de la lettre de Levert, est utilisé, pour les mêmes actions, non plus le passé composé ou l'imparfait mais une sorte de conditionnel d'avertissement ou de regret:

Monsieur Levert, s'était remis au travail après le déjeuner. Il écrivait lentement, cherchant ses mots. Il aurait dû s'interrompre pour vérifier dans le dictionnaire, il aurait dû entendre la gouvernante déplacer des ustensiles dans la cuisine. A quatre heures on aurait dû sonner à la porte. le temps de se refaire une mémoire. On n'a sonné qu'à cinq heures. (pp. 123-24)

Les significations de ce conditionnel sont plusieurs. Levert aurait dû vérifier ses mots dans le dictionnaire, il n'est pas consciencieux; s'il n'était pas sourd il aurait dû entendre la gouvernante ou encore, comme le suggère la phrase suivante "A quatre heures on aurait dû sonner à la porte" si Levert, romancier (puisque le passage est hors-lettre) était fidèle à la première partie. Le temps a passé; dans la première version c'est la soeur de Levert qui vient lui rendre visite avec sa petite fille, dans la deuxième partie c'est la nièce qui a grandi et qui vient seule, la soeur de Levert est morte mais cela semble indifférent à son frère. Il est donc coupable envers lui-même en tant que personnage de roman car tout le but de la lettre au fils est de lui "refaire une mémoire" mais lui-même est trop hâtif et ne prend pas la peine de se refaire une mémoire. D'autre part, Levert est coupable en tant que romancier envers le lecteur puisqu'il n'est

pas fidèle à ce qu'il a écrit dans la première partie. Tout son projet est donc condamné à l'échec, que ce soit la lettre au fils ou le roman qu'il écrit. A un moment du livre c'est "Pinget" lui-même qui semble intervenir:

Il m'aurait été facile a un moment donné de dévoiler l'imposture et de dire ce que je savais de ce père et de ce fils (...) mais voilà on ne veut pas tout dire. Plutôt que d'en parler comme d'un fait divers (...) j'ai gardé sur le coeur leurs bisbilles banales qui sont devenues avec le temps des monstres de singularité. Est-ce que j'y tenais, non. (pp. 38-39)

Le romancier ici traite son roman d'imposture et s'en accuse, tout le roman serait une sorte d'oeuvre de lacheté.

Trois sortes de conditionnels prédominent dans Clope au dossier.

Un conditionnel qui prend sa valeur du fait qu'il alterne avec le présent de l'indicatif. Prenons l'exemple de Simone Brize: "Elle aurait donc déjà enlevé du gaz l'eau bouillante (...) Elle se met à balayer. Elle regarde de temps en temps vers le gaz. Elle se mettrait à balayer. Elle regarderait de temps en temps vers le gaz. Elle balaierait d'abord (...)" (p. 63). Il y'a un va et vient entre le conditionnel et l'indicatif comme si le quotidien des actions de Simone l'était tellement qu'il en deviendrait irréel, fantasmagique. De façon semblable, mais moins évidente, les fantasmes de Simone, au lit, sont parfois au présent de l'indicatif:

D'abord probablement elle voit Pierrot (...) certains soirs de sa longue solitude voilà que c'est les cochonneries qui veulent qu'elle pense à elles (...) La fièvre. Prise de fièvre. Flambe (...) elle dit il faut que je

retrouve sa figure c'est mon Jean mon Jean oui épouse
moi épouse moi tout en guettant son sourire sur la photo
(...).

Le fantasme à son paroxysme sexuel, est au présent, c'est un fantasme agressif et l'agression vient de Simone; le fantasme suivant, fantasme de mort, lui, est au conditionnel, Simone se laisse faire passivement: "Elle penserait à sa mort (...) et Pierrot n'aurait pas le temps de mourir on l'enterrerait sans lui (...) Alors Pierrot souleverait la paupière à Simone et il verrait qu'elle louche exprès pour avoir l'air morte et il dirait (...)" (pp. 108-18).

Le deuxième conditionnel est le "conditionnel de Clope," le personnage qui rédige un dossier de contre-preuves; c'est un conditionnel de type paranoïaque:

Il se serait promené (...) Il serait sorti (...) Madame aurait demandé quelle heure (...) Pour pouvoir dire ensuite mais oui je le connaissais. (...) Serait donc sorti (...) aurait rencontré (...) Mortin et Philippard en train de dire qu'ils auraient dit à Mathilde de dire à leurs femmes ce qu'ils avaient dit comme preuve à l'appui de la société en général. (pp. 124-25)

Ce conditionnel se rapporte à des "dires," des témoignages prudents et pseudo-objectifs qui doivent conduire à l'enfermement de Clope, il n'est pas sûr que Clope a rencontré Mortin et Philippard en train de dire qu'ils auraient dit etc., mais cependant tous les personnages n'ont qu'une seule idée en tête, selon Clope, multiplier les témoignages contre lui. Ce conditionnel porte la folie de Clope jusqu'à la fin du livre:

Toupin tournait sa manivelle il aurait entendu il dirait qu'il aurait entendu Jacques Cheviot et son beau-frère dire (...) si le coup de feu ils l'auraient entendu (...) et Toupin aurait pensé si Jacques et son beau-frère reculent d'un mètre de plus ça y est crrrrrrrrrr. Du calme (...) Elles auraient dit qu'elles avaient bien connu la mère qui donnaient des signes de dérangement de la tête les derniers temps (...) (p. 126)

Il y a aussi un autre conditionnel qui serait celui du romancier. C'est une sorte de conditionnel de "modestie"; le romancier de Clope n'est pas omniscient, il ne sait pas ce qui se passe "dans la tête" de ses personnages, il ne peut que le supposer. Ainsi Simone penserait à sa vie, à son mari, à son père, à sa condition de femme de ménage: "les Buchet en voilà qui sont débrouilles si on avait le dixième de ce qu'ils ont on n'en serait pas là à faire les couillons chez les autres qu'elle penserait pensant à ses ménages (...)" (p. 44). Le romancier n'est même pas sur des actions de Simone, il essaie de deviner par déduction ce qu'elle fait, il semble parfois "perdre" son personnage; cette "perte" est marquée par des questions "quelle eau chaude," "quand exactement," tissées dans la fiction, Guillaume a sali l'édredon,

elle l'a nettoyé avec un torchon trempé dans l'eau chaude quelle eau chaude le reste ou sinon elle en aura remis avant après la seconde toilette du petit ou maintenant donc devrait attendre et plutôt que de perdre son temps serait allée faire son lit sans l'édredon qu'elle aurait repris ensuite quand exactement tant pis. (p. 59)

L'imparfait même prend des allures de conditionnel parfois lorsqu'il est accompagné de locutions de doute telles que "on peut penser" ou

"peut-être," ainsi le narrateur-romancier, également par déduction, offre diverses suggestions quant aux pensées de Madame Cofiot:

"Comme elle est douce de caractère (...) on peut penser qu'elle pensait (...) des choses agréables"; "Peut-être bien aussi qu'elle se demandait (...)" (pp. 96-97).

Les deux personnages sur lesquels se centre le conditionnel, dans Quelqu'un, sont Fonfon, l'adolescent demeuré et le voisin que le narrateur ne rencontre jamais. D'ailleurs c'est par l'intermédiaire de Fonfon que le narrateur imagine qu'il entame une conversation avec le voisin, car Fonfon est imprévisible, avec lui tout est possible au contraire des autres personnages de la pension:

Sa poubelle, voilà. J'enverrais Fonfon lui demander où il s'est procuré cette magnifique poubelle. Fonfon ne saurait plus pourquoi je l'ai envoyé, il s'embrouillerait, il reviendrait me dire n'importe quoi ou il oublierait de revenir et ce serait un bon prétexte pour aller m'excuser auprès du voisin. (p. 79)

Vers la fin du livre, "je" fait un rêve; le voisin meurt dans un "taudis indescriptible": "Et le jour finirait avec son dernier soupir, comme dans les beaux romans d'autrefois qu'on n'a jamais lus." Puis l'imparfait, corrigé par des "peut-être" et des "pourquoi pas" ou des "ou," prend la place du conditionnel: "Et peut-être après tout qu'il écrivait des romans le voisin. Pourquoi pas. Un sauvage comme lui qu'est-ce que ça peut faire d'autre. Ou ses mémoires" et "je" retrouve ses mémoires et sa méthode pour vivre heureux et seul: "Il fallait tout de suite prévenir un éditeur (...)" ; "je" anticipe

dans le rêve sa déception: "Et je découvrais que ce minable, ce paumé, ce trois fois rien avait une vanité d'auteur, est-ce que ce n'était pas risible, quand je me souvenais des années après, du taudis et du pot à pisser." "Mais," remarque le narrateur, "je n'en étais pas encore là à ce moment," à ce moment du rêve (pp. 235-37).

La temporalité du livre n'a d'importance que sur le plan du fantasme. Dans une série de photos contemplées par le narrateur, celles-ci sont d'abord décrites au présent puis, à la faveur d'un paragraphe qui commence par "ou," on glisse au futur antérieur et au futur: "Ou une photo de pique-nique (...) Mademoiselle Reber est en blouse, le soir elle aura pris froid, Sougneau lui dira (...)" Le paragraphe suivant commence également par "ou" et est au "conditionnel passé": "Ou Reber qui aurait gardé sa jaquette à l'ombre et qui l'aurait enlevée au soleil, et Sougneau qui lui aurait dit méfiez-vous du soleil (...)" (pp. 231-32). Et les photos, qui avaient au départ un rôle pétrifiant, débouchent, grâce en partie au conditionnel, sur la vie fantasmatique marquée par le choix: "Ou sur la route Apostolos qui tire la jambe (...) Ou dans la broussaille Gaston qui s'éloigne (...) Ou le jour que les Cointet (...) Ou cette carcasse dans les collines mortes," mais ces "possibilités" se réduisent de plus en plus pour aboutir au cri dénudé du livre "Ou quelqu'un" (p. 252).

L'emploi du conditionnel dans Le Libera est d'une incroyable complexité. Tout le livre est une immense rumeur; les racontars sont rapportés au conditionnel ou au subjonctif. De nombreux paragraphes commencent étonnamment par "ou." Le conditionnel de prudence et le

subjonctif portent sur le "présent" du livre qui se déroule dix ans après l'assassinat présumé d'un enfant: "Ou qu'Henriette Lorpaille se soit-elle-même rendue chez Simon Vernes (...) avec sur son porte-bagages (...) non sa copie pour la rédaction du journal mais un résumé de la fameuse journée heure par heure qu'elle avait laissé à Vernes (...)" (p. 59). D'autre part, comme il s'agit d'une "reconstitution" du passé et que les personnages ont une mémoire défaillante, les modes hypothétiques que sont le conditionnel et le subjonctif semblent aller de soi:

Ou que dix ans auparavant à la même heure Mortin se soit trouvé devant la pharmacie juste comme l'enfant sortait de la cour (...) et se soit demandé (...) et c'est là que le drame commence (...) ne l'aurait d'ailleurs aperçu que quelques secondes (...) puis n'y aurait plus repensé que tard le soir (...) mais personne chose n'avait vu sortir l'enfant sauf Mortin donc qui ne l'aurait avoué que dix ans plus tard (...) (pp. 189-90)

Toute la temporalité du livre est problématique et le passé, "dix ans auparavant" et le présent, "dix ans plus tard." "Et dix ans plus tard Mortin aurait pu se demander s'il n'avait pas vu le révérend sortir de l'église (...)," l'affirmation est triplement affaiblie, d'abord parce que c'est quelqu'un d'autre qui pense que Mortin aurait pu penser, d'autre part par l'emploi du verbe "pouvoir" et du conditionnel. "oui Mortin se serait demandé" (l'affirmation en se répétant se consolide un peu) "s'il ne s'était pas surpris alors à penser que l'ecclésiastique quelque dévoué qu'il fût à l'enfance n'en faisait pas un peu trop, mais se méfiant aussi de lui-même (...) se

serait dit finalement que le prêtre était de son temps (...)"
(pp. 190-91).

Le conditionnel est donc aussi, et surtout, le signe d'une méfiance généralisée, les personnages se méfient d'eux-mêmes et les uns des autres: comment savent-ils ce qu'ils rapportent, que faisaient-ils à guetter le personnage au sujet duquel ils tiennent ces propos et d'ailleurs ils sont tous un peu gâteux, il radotent. Cette méfiance se manifeste par des conditionnels doublés ou de questions ou de rebuffades condescendantes:

Ou que mademoiselle Moignon, c'était bien Moignon n'est-ce pas (...) aurait vu Mortin faire le guet devant la pharmacie, pourquoi le guet (...) elle se serait demandé (...) aurait attendu elle aussi que Mortin disparaîsse (...) que guettait-il (...) serait entrée à la boulangerie et aurait dit à madame Ducreux (...) à quoi la boulangère aurait dit vous serez toujours la même (...) (p. 191; je souligne)

Un conditionnel d'anticipation est associé à des superlatifs: "Vous rappelant des détails si troublants (...) une telle vérité dans l'analyse, une telle science de nos réactions et du climat psychologique (...) que personne dix ans plus tard n'aurait été capable de démêler le vrai du faux (...)" (p. 186). Au paragraphe suivant tout ceci est renversé car la perspective temporelle a changé, les "dix ans" se sont passés: la "vérité de l'analyse" est devenue "carence de jugement," "la science psychologique," méconnaissance de "nos réactions de bourgeois encrottés" à tel point "qu'il était impossible même dix ans après de ne pas démêler le vrai du faux." Tout le livre

est vigoureusement frappé d'irréalité: "Ce qui reviendrait à dire que toute la vie psycho-psychi de notre petite société reposerait sur une ou deux phrases en l'air (...)," mais cette vigueur dans l'accusation est fortement atténuée, il ne s'agit en fait que de "l'opinion de Mortin," opinion qui est mise en doute par un "fallait-il l'en croire." Le concept d'irréalité même est remis en cause, questionné (p. 203).

Le conditionnel est donc utilisé pour plusieurs raisons: Il s'agit, d'une part, d'hypothèses et de potins et de la méfiance qu'ils suscitent, d'autre part, d'un passé dont personne ne se souvient plus très bien mais également parce que le conditionnel est le mode des "consciences malades": "la confusion des racontars, des on-dit, des hypothèses, et ces années qui faisaient obstacle, ces précisions sans rapport avec les faits comme suscitées par les consciences malades, relatives probablement à d'autres faits et rapportées pour les besoins de la cause, altérant le souvenir (...)" (p. 195).

Vers la fin du livre tout est remis en question non plus par le conditionnel mais par des questions suscitées par chaque affirmation, questions qui étouffent toute tentative de développement: "Ou que cette pauvre Loiseleur (...) les articles du nommé qui était-ce à l'époque (...) l'assassinat de cette folle comment s'appelait-elle (...)" (p. 221). Le livre ne cesse, par la pratique du conditionnel, du subjonctif et des questionnements de faire trembler ses fragiles fondations sur le plan de sa "réalité" et de sa temporalité.

Le conditionnel est employé dans Passacaille car, comme il est dit, la "source d'information [est] défaillante"; c'est cependant à partir de cette source que s'écrit le roman. Comme dans Le Libera, on retrouve une série de "ou" mais ici parfois dans le même paragraphe emboîtés, gigognes:

Des absences oui, quelque chose de cassé comme si ce qu'il venait de dire s'était produit en d'autre temps ou que ce n'était pas lui au moment qu'il parle (...) ou à cause de la longueur de la route, parce qu'il la fait si souvent ou qu'il ne l'a pas faite avec l'attention voulue ou qu'elle se fasse toute seule (...) (pp. 28-29)

ou alors une série de paragraphes commençant par "ou" mais sans verbe ni développement:

Dans la pièce froide le livre tombé par terre.
Ou le sécateur oublié sur le banc.
Ou le souvenir de la bonne comme un astringent d'usage traditionnel. (p. 37)

Une supposition chasse l'autre; en ville, on commente "l'événement," on rappelle que le maître pratique la magie (p. 52), l'autre voisine commence à dire "que sa petite fille était bizarre depuis quelques mois,"

Ou comme le plombier depuis quelques temps toutes les tuyauteries qu'il répare sont bouchées au même endroit. (p. 54)

Ou d'autre signes qu'on n'aurait pas remarqués en temps normal (...) (p. 55)

Et enfin: "Ou que rien n'avait à voir avec rien, on se faisait des idées (...)" (p. 56).

Le conditionnel est parfois en contradiction avec son "entourage," ainsi avec un adverbe comme "distinctement" et un adjectif comme "sûr": "L'homme assis à cette table quelques heures avant retrouvé mort sur le fumier n'aurait pas été seul (...) un paysan sûr (...) se serait approché de la fente du volet et l'aurait vu distinctement détraquer la pendule (...)" (p. 8).

Comme dans Le Libera, le conditionnel est accompagné d'indices de méfiance: "(...) on pouvait tout supposer, on ne le connaissait guère" (p. 170). Dès le début, en effet, alors que les objets sont décrits à l'indicatif, les actions des hommes sur ces objets le sont au conditionnel: "La pendule est sur la cheminée, les aiguilles marquent l'heure. Quelqu'un dans la pièce froide viendrait d'entrer, la maison était fermée, c'était l'hiver" (p. 7). Parfois un double conditionnel est employé, frappant de suspicion et l'action accomplie et le fait de voir cette action s'accomplissant: "la sentinelle (...) aurait vu s'approcher quelqu'un qui aurait contourné la maison (...)" (p. 33). Les personnages doutent les uns des autres et de leurs soupçons: "il doutait du bien-fondé des soupçons du docteur, le corps car était-ce un cadavre (...)" (p. 75) ainsi que des capacités physiques, mentales et morales des autres; ainsi la bonne à propos du maître "est-ce que monsieur a bien remarqué, il distingue mal de loin, ou peut-être confondu (...)" (p. 76), à propos du facteur, "comment croire ce benêt de facteur, il avait un coup de trop un point c'est tout" (pp. 90-91), du volaillier, "Ou que cette histoire d'épidémie était une invention du volaillier (...)" (p. 96). Tous

les personnages, les objets sont en fait, comme le suggère le texte, des thèmes inventés, comme dans Le Libera, par une conscience malade, détraquée; ainsi "D'autres thèmes surgiraient de desarroi des nerfs" (p. 97), "Autre thème surgi du desarroi des nerfs, celui de l'adopté" (p. 97).

Le conditionnel, avec l'obstination d'une force aveugle, sape en profondeur le paisible présent du quotidien: "Ainsi sans que rien n'ait changé d'apparence, les travaux continuent, les soucis et les petites joies (...) la vie quoi, néanmoins un mécanisme profond serait mis en branle et saperait les fondements de notre édifice (...) aucune puissance n'en saurait venir à bout, nulle résistance" (p. 73). Une "réalité" nouvelle, en partie basée sur le conditionnel, s'instaure, tout est remis en question, tout glisse, tout se perd: "Une réalité nouvelle qu'on n'aurait pas voulue et qui balayait tout le reste (...) à peine s'il nous restait une table ou prendre les repas, une écritoire pour passer le temps et une domestique (...)" (p. 87). Mais tout se retrouve avec le liberté du "possible" et de la poésie: "on pouvait tout supposer, grande liberté, n'était-ce pas là le domaine de la poésie (...)" (p. 90).

De nombreux paragraphes, dans Fable également, commencent par "ou" et semblent bifurquer comme si la "narration" proposait autre chose à la fiction: "ou ces touffes de delphiniums quand juin commence à blondir dans les champs" (p. 11) vient juste après la scène de dévoration du cadavre. "Il n'y auraient plus d'ormeaux ni de bâtiments campagnards (...)" (p. 19), détruisons ce qui a précédé

et imaginons autre chose. Les hypothèses, les suggestions alternent entre elles ainsi qu'avec ce qui a été affirmé à l'indicatif. Car, en effet, Fable précise une notion déjà esquissée dans Baga, celle de "l'entre-temps" (p. 112), celle d'alternance. L'alternance, le balancement, c'est précisément ce qu'autorise le conditionnel; celui-ci enveloppe et sape sans bruit la rigidité, la prétention de l'indicatif. Cette alternance doit se faire contre la mort, contre le passé et l'avenir, c'est ce mouvement qui crée le "présent" du texte et le porte: "il y a des temps de désespoir d'abord qui alternent avec d'autres où l'âme se libère mais peu à peu l'alternance ne se fait plus et c'est alors que la tête pourrit" (p. 9).

Comme le remarque Barthes, "la pratique de l'indirect," ici signifiée par le conditionnel, a "une fonction de vérité." Les remarques qui suivent recouvrent en partie celle de Pinget à propos du futur "temps de la découverte" et les complètent puisque le conditionnel est aussi un mode de découverte et que la découverte dépend aussi de l'indirect impliqué dans ce mode. "La parole expressive" à l'indicatif présume que la chose signifiée, exprimée est "conçue comme antérieure au discours" alors que "l'indirect" remet en question non seulement la "chose" mais aussi l'énonciation de son expression même: "il falsifie le rapport du centre et des bords, opère, à l'égard de cette 'chose' que le langage aurait à dire un perpétuel déportement, en maintenant toujours le plein (l'information, le sens, la fin) en avant, dans l'inédit (...). L'indirect (la constitution du paysage de côté) assure la mise en parallèles du récit, la

transformation stéréographique de l'assertion." Et Barthes souhaite que la linguistique puisse reconnaître un jour "que l'oblique est un mode fondamental d'énonciation."⁴ L'un des buts que se propose l'écrivain de Passacaille n'est-il pas aussi de "tout aborder par la tangente"? (p. 125).

La Répétition

Le romancier a plus d'une ressource pour mettre en échec le temps, la répétition est aussi l'un des artifices (ce mot n'a ici rien de péjoratif) qui lui permet, de façon encore plus rusée sous son apparence incertaine, d'affirmer sa maîtrise. La répétition, en effet, tient une grande place dans les romans de Robert Pinget. Les personnages-écrivains luttent contre elle, du moins quand elle vient des autres, ils la nomment alors "rabâchage," mais eux-mêmes sont des êtres de répétition, et ceci, obsessionnellement. Le narrateur de Quelqu'un se plaint de la répétition du quotidien: "Ces dimanches chez nous, ces gens qui ne savent pas que faire qui somnoient ou rabachent leurs histoires. Ça doit être partout comme ça" (p. 250), "je vois Reber qui retricote, j'entends Apostolos qui resirote et Gaston qui ronflote" (p. 163) ou même un verbe comme "ronfloter" qui n'est pas en lui-même de répétition mais parce qu'il commence par la lettre "r" se trouve "contaminé" par cette répétition. Le personnage-écrivain ou narrateur se plaint de cette répétition qu'il se sent comme obligé de formuler: "Il me semble raconter la même chose des vieux qui meurt des maisons qu'on retape (L'Inquisitoire, p. 281).

Au déjeuner, pour prévenir une répétition, les Borromées qui sont l'un des lieux obsessionnellement répétitifs du texte, le narrateur de Quelqu'un en avance une autre: "j'ai dit bientôt vous serez tous en vacances, ça vous changera les idées" (p. 251).

L'écriture, dans les romans de Pinget, est caractérisée par des "re" innombrables. Le "je" de Quelqu'un remarque, au début du livre, que l'"on fait sa valise sans arrêt (...) On redéballe, on retrie, on rempaquète (...) Alors on rouvre sa valise" (p. 9). Lorsqu'il s'aperçoit qu'il a égaré sa fiche de botanique, il demande à Marie, la cuisinière, si elle a mis de l'ordre dans son bureau: "Alors je suis redescendu (...) Elle a rejuré, je lui ai redemandé (...) Je suis remonté, j'ai recherché partout" (p. 11), "J'ai revu toute ma vie, j'ai refait ma valise. Je me suis repersuadé (...)" (p. 27). Un observateur remarque de Miaille ou Miette dans Fable: "Je le vois encore penché sur son carnet griffonnant le poème qu'il s'acharnait à retenir, le répétant au cours de sa promenade pour l'oublier à nouveau le soir venu, il reprend son crayon, regriffonne et rimaille tard dans la nuit (...)" (p. 34). Le maître de Passacaille se répète également ainsi que le souligne la narration: "le maître (...) en était à son déménagement de la ville, centième redite (...)" (p. 22). La constatation de la répétition, elle-même, est répétée: "bref centième redite" (p. 23), "centième redite" (pp. 38 et 47), "il en était à son déménagement de la ville, centième redite (...)" (p. 77), "nous l'aurons entendue, dans toutes ses versions l'histoire du tub et du savonnage (...)" (p. 123).

Cependant, comme le suggère la dernière citation, les différents thèmes des romans ne se répètent pas exactement, les versions sont toujours différentes; Jean Roudaut remarque à propos de Fable que les répétitions malgré leur netteté jouent "un rôle ambigu": elles ne coïncident jamais tout à fait, un mot, un temps ou un mode varient de l'une à l'autre et que "au lieu de limiter les variations, elles en viennent à les signaler." Comme le conditionnel, "Elles rendent sensibles la mouvance générale des histoires."⁵ Dans Fable, il s'agit paradoxalement de "Tout redire pour tout renouveler" (p. 30).

Sur quoi porte essentiellement la répétition? Elle est souvent associée au retour aux mêmes lieux et au retour du "dire." Monsieur Levert retourne inlassablement au même lieu d'où est parti son fils, le bar; il refait "toujours le même chemin" (p. 42), "Je suis redescendu, j'ai repris le chemin du bar" (p. 43). Dans Passacaille, il s'agit de "Revenir sur ses pas, tourner, retourner, revenir (...)" (p. 47), de "Tourner, retourner, revenir" (p. 49) dans Cette Voix de "Refaire le trajet d'une tombe à l'autre (...) retrouver Théodore (...) lui redire des mots tendres (...) lui redire oui refaire ce calvaire pas d'autre issue" (pp. 54-55).

La répétition prend des allures de pédagogie, curieusement elle finit par engendrer une sorte de vérité, de réalité; ainsi J. T. Porridge a un fantôme, toute sa famille s'est fait piquer par une guêpe et son frère est mourant: "Déjà maintenant si je me questionne j'ai beau savoir que c'est faux, si je continue d'y penser ça m'arrive de plus en plus (...)" (Le Renard, p. 9). La répétition

également fait réfléchir; le narrateur de Quelqu'un pense qu'il aurait pu s'occuper d'enfants ou d'idiots car cela ne l'ennuie pas de redire les mêmes choses, cela le "fait réfléchir" et apprendre (p. 217). Car dire ne suffit par: "Tout redire oui tel était le programme (...)" (Cette Voix, p. 213). "Tout redire sous peine de n'avoir rien dit" (Cette Voix, p. 63).

Comme je l'ai signalé cette répétition est un retour, les écrivains, chez Pinger, comme les Juifs retournent toujours vers leur point de départ: "ces gens, depuis qu'ils existent, ou qu'ils aillent, même s'ils retournent en leur patrie, ils ont beau faire (...) ils ont beau dire "Enfin le retour" il retournent vers leur départ" (Le Renard, p. 39). On "bifurque" mais finalement c'est pour retourner d'où l'on est parti; la Lorpailleur demande à J. T. Porridge de quoi traite son livre: "Des origines" répond-il et il continue ainsi: "Oui, figurez-vous, j'avais commencé d'une certaine façon, ensuite ça a bifurqué, et il se trouve que le plus important est justement dans la bifurcation, c'est purement originel, c'est la source même" (Le Renard, p. 221). Le mouvement qui fait qu'on s'éloigne de l'origine y ramène inéluctablement. Le retour est un retour à l'enfance; dans Graal Flibuste, un prophète donne un conseil à l'écrivain: "retourne en arrière jusqu'à rencontrer ton premier désir, là est ton salut. Prends l'enfant par la main (...)" (p. 30). "je parle de son "caractère teinté d'une sorte de méfiance" "qui me dépouille tandis que je prenais de l'âge, de tout ce qui fait la force des autres: l'expérience. J'ai progressé pour ainsi dire à rebours et me voilà

plus démuné qu'on nouveau-né" (p. 30). Les cigognes dans Graal Flibuste ont un rôle éminement symbolique, "grandes voyageuses, elles s'en reviennent néanmoins chaque printemps. Avant elles "on donnait les enfants aux bêtes, on noyait dans le sang le renouveau des plaines et des montagnes, mais les voleuses d'arc-en ciel, un jour quittant leurs demeures ont inscrit dans les nuages leurs triangles de paix (...) l'oiseau des naissances avait triomphé de la mort" (p. 124).

La répétition est bien souvent celle des commencements.

Répéter les commencements c'est retourner à l'origine:

J'ai des naissances à revendre. Je n'explique pas autrement ces idées qui me viennent pêle-mêle sur mes premières années, j'en ai des milliers contradictoires, et sur les origines en général des choses qu'on ne connaît pas, c'est la poésie. (...) or la poésie étant l'histoire des commencements elle est forcément un peu saoule. (Le Renard, p. 13)

Dans Graal Flibuste, "je," dans un demi-sommeil, se plaît à composer la préface d'un livre imaginaire: "Je suis né dans le desert (...)" (p. 30), il s'agit d'une double naissance, sur le plan littéraire et sur le plan "biologique." Levert, dans Le Fiston, signale abondamment qu'il "recommence" sa lettre: "Mon cher fiston. Je recommence (...) j'allais recommencer" (p. 34), "J'ai recommencé cette lettre toute ma vie" (p. 41), "J'ai recommencé ma lettre" (p. 43), "je recommence" (p. 93). Recommencer, reprendre: "Maladroitement reprendre la lettre (...)" (p. 70), "Reprendre la lettre point par point" (p. 89). Dans Clope, "il faut reprendre (...) reprendre (...)

reprendre" (p. 133); le narrateur de Quelqu'un fait de même: "j'ai ouvert mon manuscrit (...) j'ai relu ce que j'avais fait hier, j'ai tout barré et j'ai recommencé (...)" (p. 11), "Bref je me suis mis à ma table, j'ai lu, j'ai biffé, j'ai recommencé" (p. 40), "je me suis mis à ma table, j'ai relu ce que j'ai rédigé hier, j'ai tout biffé et j'ai recommencé" (p. 64). Inlassablement il répète qu'il se répète sans que nous sachions exactement ce qu'il répète. Quelqu'un c'est l'histoire d'une écriture qui n'en finit pas de commencer ou de recommencer: de nombreuses fois et jusque dans les dernières pages, le narrateur essaie de retourner au début du livre et de la journée: "Je me suis levé à huit heures." Dans Cette Voix il s'agit de "Tout reprendre avec le sérieux des enfants (...)" (p. 227). Le peintre Maurice dans Clope recommence chaque jour à peindre le premier platane de la promenade (p. 90) ce que Toupin, le joueur d'orgue de barbarie, fait remarquer à Simone.

Pourquoi répéter ainsi le commencement? "(...) je ne sais rien dire sans une émotion toute fraîche (...)" (Le Renard, p. 16). Les recommencements sont une tentative pour retourner au rien originel, avant la naissance, quand tout était encore possible, quand l'écriture n'avait pas encore restreint la liberté du créateur; tentative désespérée car l'avènement de langage qu'est le pronom "je," dans Quelqu'un, est aussi le premier cri, signal de l'arrivée douloureuse au monde. On sent constamment dans Quelqu'un un certain regret de l'écriture: "Ça ne tient pas debout. Je n'aurais pas dû dire tous ces noms tout de suite, je le savais" (p. 121) et Levert

dans Le Fiston: "Je recommence. J'ai dû me tromper au départ (...)" (p. 93).

Vers la fin de Passacaille, il est fait allusion fréquemment par le maître à une mystérieuse "situation antérieure" dont il dit ne pas se souvenir: "me rappelant fort peu sa situation antérieure ou disons la mienne" (p. 112). Il s'agit d'un temps antérieur: "C'était bien avant le temps qu'aurait commencé l'histoire (...) de sorte qu'on aurait pu (...) faire tout débiter à l'heure de la pendule détraquée" (Passacaille, p. 8), l'indifférence au temps est l'une des conditions de la littérature, l'histoire a commencé ici, elle aurait pu commencer avant. Barthes rappelle que

Les plus anciens poètes, auteurs de ces très vieilles balades épiques, antérieures à l'Illliade, exorcisaient l'arbitraire terrifiant du récit (pourquoi commencer ici plutôt que là) par un proème dont le sens rituel était celui-ci: L'histoire est infinie, elle a commencé depuis longtemps (a-t-elle jamais commencée?): je la prends à ce point que j'annonce. De même l'histoire fondamentale, la fable élémentaire dont le sujet fait ici sa quête sans jamais l'atteindre, détermine rituellement la référence à partir, de quoi (vers quoi) quelque chose peut être raconté.⁶

C'est aussi l'une des préoccupations de Fable que de retourner "dans les jours qui ont précédé la chute" (p. 48), expression qui n'est, sans doute, pas à prendre au sens religieux mais au sens littéraire, la chute serait le mouvement de l'écrivain qui décide de commencer à écrire. Pour cela, il faut effectuer dans l'infini du temps une déchirure; Cette Voix évoque à plusieurs reprises "Cette coupure de la nuit des temps" (pp. 7, 44, 187). Cependant les écrivains ne

cessent d'être obsédés par cet arbitraire temporel du récit et de déplorer cette coupure nécessaire en faisant appel, non au début de leur oeuvre comme les anciens, mais à l'intérieur, à l'antérieur de la déchirure.

Répéter, recommencer également réconfortent lorsque l'on perd la tête, ainsi dans Quelqu'un: "Il faut avoir toute sa tête je répète" (p. 12); "Ne nous énervons pas, ne nous égarons pas. Répétons" (p. 38). La répétition calme: "Reprenons paisiblement" (p. 39); "Reprenons tranquillement du début" (p. 52); "Il vaut mieux reprendre. Tranquillement. Très tranquillement" (p. 59). Comme un plongeur, qui arrivé au fond, donne un coup de talon pour refaire surface lorsqu'il commence à étouffer: "Répéter je cherche ce papier" (p. 94). "Répéter je suis un garçon honnête sans envergure" (p. 109). "Répéter je cherche ce papier" (p. 115). "Répéter je cherche ce papier" (p. 136). "Répéter aucune importance" (p. 136). La répétition est désagréable: "Les recommencements c'est le martyre" (Quelqu'un, p. 29) et agréable à la fois: "Je ne peux pas me répéter constamment quoique ce soit extrêmement agréable" (Quelqu'un, p. 34). Elle est de l'ordre de l'obsession, de l'instinct, de la pulsion. Le narrateur de Graal Flibuste s'en rend bien compte lorsqu'il fait remarquer à Brindon qu'il aborde chacune de leurs aventures de la même façon: le soir tombe, ils ne savent où coucher, ils s'adressent au premier venu, "J'en conclus, étant donné que toute situation après-coup se présentait à mon esprit de manière identique, qu'il y avait là quelque hantise ou obsession" (p. 106). Le "je recommence" de Levert est

souvent associé à un "ça recommence" (pp. 24, 36, 43); celui du narrateur de Quelqu'un aussi: "Et ça recommence (...)" (p. 13). Ce même narrateur, après que Marie a traité son travail de "brouille": "On se reraisonne (...) Instinctivement on se reraisonne. On se redit (...) On se repersuade. Instinctivement on se repersuade et on reprend pied. Mais c'est quand même bête de se laisser démolir chaque fois par une Marie et de chaque fois devoir remonter à la surface. Ça use ce mouvement là" (pp. 20-21; je souligne).

Dans "Au-delà du principe de plaisir" Freud admet l'existence d'une "compulsion de répétition" qui échappe à la domination du principe de plaisir. Il écrit que les manifestations de la tendance à la répétition "présentent au plus haut degré un caractère instinctif, et lorsqu'elles sont en opposition avec le principe de plaisir, un caractère démoniaque" (p. 45).⁷ Freud remarque que si l'enfant répète le même jeu, même lorsqu'il reproduit des événements désagréables, chaque nouvelle répétition semble affermir sa maîtrise. Pour l'enfant, la répétition, le fait de retrouver l'identité (par exemple un enfant à qui on raconte de nouveau une histoire ne supporte pas qu'un mot soit changé de place) sont en eux-mêmes sources de plaisir. Et Freud se demande quelle est la nature des rapports existants entre les impulsions instinctives et la tendance à la répétition; il émet l'hypothèse de l'instinct comme expression inhérente à l'organisme et qui le pousse à rétablir, à reproduire un état antérieur auquel il aurait été obligé de renoncer sous l'influence de forces extérieures; cette expression de l'instinct serait aussi celle de l'inertie de la vie

organique. "Tous les instincts se manifesteraient par la tendance à reproduire ce qui a déjà existé" (pp. 146-47).

C'est ici que la répétition rejoint le problème de la mémoire. Il y a un "bon" souvenir dans l'oeuvre de Pinget lorsque le narrateur de Quelqu'un s'est retrouvé seul, un été, avec Fonfon à la pension: "Rien que de repenser à cette époque me voilà tout mou, tout guimauve" (p. 218). Lorsqu'il a été obligé, au retour de Gaston, de rendre le téléviseur loué, il s'est improvisé pour Fonfon, et avec l'aide d'une caisse à savon, acteur: "Et tous les soirs je remontais dans sa chambre (...) Mais peu à peu j'ai espacé (...) On avait oublié. La vie comme avant continuait avec les pensionnaires, les gifles, les soirées à détruire. On avait failli être sauvé" (p. 221). Ici c'est l'oubli qui est destructeur ou plutôt une certaine paresse. Freud démontre que d'autres instincts que les instincts de conservation libidinaux sont à l'oeuvre dans le "Moi"; ces instincts sont les instincts de mort. Le principe de plaisir est au service d'une fonction destinée à maintenir l'excitation de l'appareil psychique à un niveau constant et aussi bas que possible; cette fonction participerait, selon Freud, de la tendance de tout ce qui est vivant "à se replonger dans le repos du monde inorganique." Le principe de plaisir, au service des "instincts de mort" aussi bien qu'aux "instincts de vie" veille aux excitations de provenance extérieure mais surtout a pour "tâche de parer aux augmentations d'intensité que peuvent subir les excitations internes" qui rendraient plus difficile "l'accomplissement de la tâche vitale" ("Au-delà," pp. 80-81). C'est donc

paradoxalement au nom de la vie et du "principe de plaisir" que le narrateur a espacé ses visites et est retombé dans cette espèce de mort qu'est la vie quotidienne. De plus, lorsqu'il se souvient, ce voyage dans le temps, cette remontée dans un passé heureux est difficile à supporter, trop de plaisir donne envie de mourir: "J'ai envie de mourir" (p. 221), le narrateur désire retourner à l'état antérieur: "Continuer la journée sans penser aux autres, aux vieilles, aux douces. Replonger dans la journée de maintenant qui ne me donne que mal au coeur, envie de vomir, mais pas de mourir. Se replonger dans le mal de coeur pour pouvoir continuer, je ne peux faire que ça. Ne plus vouloir en sortir" (pp. 222-23).

Les personnages se débattent contre la mémoire parce que, d'un côté, elle fige la vie, elle empêche d'avancer, d'inventer, de l'autre, parce que parfois elle les met dans un état d'excitation tel qu'ils sentent la présence de la mort et qu'ils désirent retourner à l'état de médiocrité qui est le leur afin de pouvoir "continuer." Freud remarque que la postulation qu'il a établie au sujet de l'existence des instincts de conservation, présents chez tout être vivant, semble être en opposition avec l'hypothèse selon laquelle la vie instinctive tendrait à ramener l'être vivant à la mort. Mais, continue-t-il, ces instincts de conservation seraient "des instincts partiels, destinés à assurer à l'organisme le seul moyen véritable de retourner à la mort (...)." Cependant l'organisme ne veut mourir qu'à sa manière, "et ces gardiens de la vie que sont les instincts ont été primitivement des satellites de la mort" ("Au-delà," p. 50). Selon Freud,

la vie des organismes offre "une sorte de rythme alternant: un groupe d'instincts avance avec précipitation, afin d'atteindre aussi rapidement que possible le but final de la vie" ce serait ce genre d'instincts qui pousseraient le romancier à terminer son livre; l'autre groupe "après avoir atteint une certaine étape de ce chemin, revient en arrière pour recommencer la même course, en suivant le même trajet, ce qui a pour but de prolonger la durée du voyage" ("Au-delà," p. 52), ce serait cet autre groupe d'instincts qui forceraient le narrateur-romancier à se répéter; il y a un état de tension, très sensible dans Quelqu'un entre aller de l'avant, continuer et retourner en arrière pour recommencer.

La force qui pousse à créer, selon Freud, n'est pas due au fait qu'il y aurait en l'homme une tendance à la perfection mais plutôt au fait que l'instinct refoulé ne cesse de tendre à sa complète satisfaction "laquelle consisterait dans la répétition d'une satisfaction primaire"; toutes les formations substitutives, toutes les sublimations telles que celles de l'art et de l'écriture sont impuissantes à mettre fin à son état de tension permanente "et la différence entre la satisfaction cherchée constitue cette force motrice, cet aiguillon qui empêche l'organisme de se contenter d'une situation donnée, quelle qu'elle soit, mais, pour employer l'expression du poète le 'pousse sans répit en avant, toujours en avant' (Faust I)" (p. 53). La répétition est le premier mouvement de l'acte de créer ou d'écrire. Maurice, le peintre de Clope au dossier sait bien qu'il ne se répète pas exactement mais essaie toujours quelque chose de nouveau malgré

les apparences; ce qui explique les différentes "versions" dans les livres de Pinget c'est aussi cette insatisfaction primordiale. Quand les personnages-écrivains veulent recommencer, c'est bien sûr, pour recommencer dans un temps neuf, innocent, sans mémoire. Mais recommencer, cependant, n'est pas commencer, ce n'est plus un acte innocent, cela exige un retour en arrière. L'"horreur de la mémoire" que professe ces personnages semble donc, en partie, être en contradiction avec la compulsion qu'ils ont à se répéter et à recommencer. La contradiction n'est qu'apparente: ils "savent" que leur vie instinctive, comme celle de tout être humain, les pousse à retourner en arrière, à rétablir un état antérieur, à "régresser," alors ils proclament leur dégoût de la "mémoire" sur le compte de laquelle ils mettent cette régression. Le fait qu'ils écrivent, cependant, les force à aller de l'avant ou du moins à continuellement "essayer de nouvelles versions," à émettre constamment de nouvelles hypothèses. Ce qu'ils répètent, ce qu'ils narrent c'est ce mouvement obstiné, cette régression, ce retour, ce contre-temps et le dépassement de ces notions. Tout ceci contribue à la création d'un temps différent qui est celui de l'écriture et qui se placerait dans l'espace qui sépare le pôle du retour de celui de "l'aller de l'avant."

Chapitre VI: Notes

- ¹ Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, II, 336.
- ² Roland Barthes, "Drame, Poème, Roman," dans Théorie d'Ensemble (Paris: Editions du Seuil, coll. "Tel Quel," 1968), pp. 28-29.
- ³ Genette, Figures III, p. 142.
- ⁴ Barthes, "Drame," p. 32.
- ⁵ Roudaut, "Robert Pinget et la boussole," pp. 742-43.
- ⁶ Barthes, "Drame," p. 37.
- ⁷ Sigmund Freud, "Au-delà du principe du plaisir" dans Essais de Psychanalyse, traduit par S. Jankelevitch (Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1973), p. 45. Les renvois à cet essai seront désormais inclus dans ce chapitre sous la forme: "Au-delà."

CHAPITRE VII

TRAVAIL INCONSCIENT, TRAVAIL CONSCIENT

En étudiant le commentaire inhérent à la "fable" des romans de Robert Pinget et certaines de ses déclarations, j'essaierai de dégager comment le romancier se met en situation d'écriture, comment il travaille.

L'inspiration est-elle nécessaire à Pinget et à ses "écrivains" et que représente-t-elle? Pinget semble s'être contredit à ce sujet: "L'inspiration n'existe pas" a-t-il déclaré à Madeleine Chapsal dans un entretien et à J.-L. de Rambures "Car je crois fermement que l'inspiration existe."¹ La contradiction n'est qu'apparente. En fait, Pinget s'élève contre une certaine idée romantique de l'inspiration: la Muse. L'inspiration, "Ce n'est pas cette bonne femme qui vient vous chatouiller l'oreille quand bon lui semble. C'est une disposition intérieure qu'il s'agit de mettre soi-même en mouvement" (Comment travaillent, p. 133). Un travail inconscient se fait pendant "les périodes improductives, après qu'un livre a été publié," périodes "creuses," de "mûrissement" ("Pseudo-Principes," pp. 313-14). Comment ce travail s'opère-t-il?

Il faut d'abord se mettre en état de disponibilité, faire confiance au hasard, aux "dérangements," bref se mettre en situation de recevoir.

Et pour ce qui est de provoquer les dérangements, si je n'ose pas encore franchement, carrément, j'ai peut-être déjà pris l'habitude de les tenter, de leur laisser la porte ouverte. C'est logique puisque je les attend comme le bon Dieu la bonne âme. Dans le brouillard de l'ennui de ma botanique (...) je me dirige vers là où ils peuvent apparaître, c'est l'inconscient qui fait le trajet d'accord mais c'est moi qui en profite (...) l'inconscient ça le réveille et il va faire son petit trajet (...) comment il fait, je ne veux pas le savoir (...) (Quelqu'un, p. 185)

Le narrateur appelle parfois son inconscient son "organisme" et en parle comme quelque chose de différent, de séparé et qui en sait plus que lui: "Mon inconscient savait (...) mais moi je ne savais pas" (p. 226), "Le voisin m'attirait (...) je ne le savais pas mais mon inconscient oui" (p. 236), comme une sorte de "ça" créateur aux crochets duquel le moi vivrait en parasite.

Dès le début, dès Entre Fantoine et Agapa, Pinget avoue qu'il avait tendance "à se fier au hasard," qu'il piquait avec sa plume "dans le dictionnaire le mot destiné à servir de point de départ." C'est ainsi, également, qu'il avait parié avec une voisine qu'il commencerait un roman par la phrase suivante: "La fille du cordonnier est morte"; cela a donné Le Fiston et Pinget remarque que, s'il avait choisi un autre début, il aurait écrit un livre différent car c'est la première phrase "qui décide de tout le reste." Pour L'Inquisiteur il s'agissait d'une "gageure": son éditeur lui avait suggéré d'écrire un roman de cinq cents pages... La naissance de Passacaille est due à l'écoute répétée de "la merveilleuse technique contrapunctique de la grande Passacaille de J. S. Bach" (Comment travaillent, pp. 132-35).

Il s'agit donc de se mettre en situation de réveiller volontairement l'involontaire: "On provoque l'inconscient, on oblige la plume à bouger et ce qui en sort est souvent très déroutant (...)" Le premier mouvement est de provocation et le second est, bien sûr, le mouvement qui fait que l'on commence à écrire. Il semble que Pinget ait au moins deux méthodes, deux façons de travailler avec son inconscient.

Une première façon semble lui accorder une très grande importance: "L'important se passe dans l'inconscient, dont les manifestations ne sont filtrées qu'en minime partie par le jugement. Or c'est tout l'infiltré, l'incontrôlé qui produit le résultat, le corps et l'âme de l'oeuvre" ("L'inspiration," p. 6). Il dit à J.-L. de Rambures qu'il travaille "à l'aveuglette," "et ensuite," seulement ensuite, "comme s'il s'agissait d'une mosaïque ou d'un carton de tapisserie," il met "en ordre ce qui est sorti du premier jet" (Comment travaillent, p. 132). Parfois, inversement, l'écrivain reconstitue, le jour, le tricot de l'inconscient, regroupe les bribes de rêves:

(...) on voyait l'homme assis, sa tête pique en avant, l'aube viendra le secouer, vieille gardeuse de rêves, son troupeau s'ébroue et elle disparaît au tournant, le jour va poindre, les gens rouvrent l'oeil, le cauchemar s'efface, vont le rattraper maille par maille au long de la journée et le soir s'y replonger jusqu'à l'aube suivante, grise et boîteuse, ses chèvres suie et cendre, chimères. (Passacaille, p. 131)

Une deuxième méthode de travail insiste sur le travail conscient: "Une fois venu le moment de la rédaction" dit Pinget,

c'est "en toute conscience" qu'il "déclenche le mécanisme" de l'inconscient. Il insiste sur l'aspect "volontaire" de ce travail: "une manière presque d'écriture automatique en pleine conscience, c'est à dire avec filtrage immédiat des possible, de ce qui pourrait être développé, et dont je m'efforce de développer une minime partie malgré mon dégoût de tout développement et du roman en particulier" ("Pseudo-Principes," p. 315).

L'attitude de Pinget envers l'inconscient est ambiguë, paradoxale. Il semble souvent s'en méfier. S'il s'agit de le réveiller, les personnages-écrivains éprouvent parfois cette méfiance pour les "égarements" de l'inconscient: "la nuit allait descendre accompagnée de ses fantômes qui sait ce soir là jusqu'où iraient leurs invites, il fallait être sur ses gardes (...)" (Passacaille, p. 16) et dans Fable les "prodiges de l'inconscient" sont définis ainsi: "ce fatras psychique et merdeux où se complaisent tant de natures seulettes et bicornues" (p. 90) mais, comme le remarque Mahu, on n'insulte que ce que l'on ne peut remplacer (Mahu, p. 87-88).

Il y a tension entre le travail de l'inconscient et celui de la censure: la censure, "vieille chimère" est l'activité par laquelle l'écrivain filtre avec sa "conscience tourmentée" ("nulle image ne passe que contrôlée") les images qui lui viennent de l'inconscient mais comme "l'initié se retrouve à l'âge des passions dépourvu de sens discriminatoire," il est incapable de choisir entre ces images, de les rejeter toutes ou les accepter toutes. L'activité de l'écrivain serait "cette navigation obscure" entre les "sens" (l'inconscient) et

"la raison" (la censure) "qui pour lors n'est plus que devoir inconnu, raideur stérile et novice davantage" (Fable, pp. 18-19).

L'inconscient développe, la censure retranche; ces deux mouvements sont aussi liés que le flux et le reflux. Ainsi dans Passacaille, l'écrivain a à sa disposition "Quelques images qu'il fallait amplifier" et en même temps "débarasser de leurs scories" (p. 17). Sans doute Pinget a-t-il une façon différente de travailler pour chaque livre, et, à l'intérieur de chaque livre, pour chaque paragraphe, chaque phrase, chaque mot peut-être. Cependant il avoue lui-même que "sur le moment," les "mécanismes de la création" lui échappent complètement, qu'il sait seulement que "quelque chose" doit sortir et qu'avec "un peu de rigueur, cela aboutira à un roman" (Comment travaillent, p. 132). Ce dont il s'agit c'est d'émerger de la nuit, d'éclairer un peu l'obscur de l'inconscient pour pouvoir écrire, inversement de ne pas se laisser abuser par le trop de clarté d'une conscience dont le travail pourrait être stérile et desséchant.

L'inconscient, à sa source même, doit être "nettoyé": au début de Quelqu'un, par exemple, le "je" avoue qu'il s'est livré autrefois à des inventaires pour se "défricher le subconscient" (p. 22). Dans Passacaille, le narrateur s'accommode des "travaux ménagers, récurage, vaisselle ou tub," travaux qui ont tous à voir avec la propreté, "la tête ou ce qu'on nomme tel fait son ménage de conserve (...)" Au niveau du corps, Pinget indique à J.-L. de Rambures qu'il commence toujours à travailler tôt le matin, à jeun, vide (p. 133).

Il est question souvent aussi de destruction, notamment dans Fable où la ville détruite pourrait être l'une des métaphores pour ce travail préliminaire de nettoyage. Au niveau du lexique, les sèmes de destruction abondent: "éboulements," "déchirures mortelles" (p. 13), "absences," "tout s'écroule" (p. 15), "l'effondrement de la ville" (p. 20), "lieu désert," etc. ... Tout doit être détruit car "la fable neuve ne surgirait que des ruines et des lieux désertés" (p. 27), "Je veux dit-il une fable neuve. Elle ne surgirait que des ruines" (p. 87). Il faut faire table rase comme Descartes l'avait fait des préjugés au début du Discours de la méthode. Ce sont les "prolégomènes," les nécessités de la création. Dans Cette Voix il s'agit d'"Emerger de moins que rien" (p. 21). A la source de toute création y-aurait-il le dénuement, le désespoir? "(...) le désespoir est à l'origine de tout acte créateur."² Dans Cette Voix "Le désespoir serait requis pour la mutation souhaitée" (p. 91. Le désespoir et le refus: "à quel tréfonds atteindre, plus question des frivolités mornes du sexe," refus du refus même: "plus question de révolte a grand renfort de blasphèmes," le vide: "l'horreur pure et simple d'un vertige (...)" (Fable, p. 24). Ceci est représenté dans Cette Voix par la décision du "je" d'élire domicile dans un caveau: "j'ai dit c'est là que je vais retrouver mes esprits (...)" (p. 23). Lorsque tout a été détruit on peut modestement commencer à construire, à regrouper, à recomposer: "Tous regrets étouffés tâche acceptée recomposer contre l'angoisse d'où qu'elle vienne (...) et progresser vers l'inaccessible" (Cette Voix, p. 54 et dernière phrase).

Après avoir parlé de l'inconscient et de l'incontrôlé qui produisent le corps de l'oeuvre, Pinget continue ainsi: "Il est remarquable que plus l'artiste est conscient de l'importance que revêt pour lui son travail quotidien, cet exercice salubre d'expression, moins il est en mesure d'en juger la portée" ("L'inspiration," p. 6). Il déclare à J.-L. de Rambures que "Tout compte fait s'il y a une méthode de travail, elle consiste éventuellement à déclencher ce processus [celui de l'inconscient] par l'exercice journalier de la plume" (Comment travaillent, p. 132). Ecrire c'est travailler tous les jours et la journée de Pinget ressemble étrangement à celle du Mortin de Autour de Mortin qui s'installait à son bureau et "écrivait sans arrêt jusqu'à onze heures et demie" (Autour, p. 38), déjeunait puis continuait à écrire "Jusqu'à quatre heures," prenait le thé (p. 45) et se remettait à écrire "Jusqu'à sept heures" (p. 46) et dont la domestique dit que la vie "était réglée comme du papier à musique" (p. 68). Pinget avoue qu'il est casanier, qu'il se lève le matin "comme tout le monde" et travaille à jeun jusqu'à ce qu'il ait "accouché d'une phrase" puis il déjeune légèrement "et poursuit" "jusqu'au soir" (Comment travaillent, p. 133).

Ecrire c'est, en effet, continuer, persister dans une pratique d'écriture. Travailler pour un écrivain c'est reconnaître: "Je suis dans la persistance du langage."³ La répétition et la persistance se rejoignent: "Répéter je continue" (Quelqu'un, p. 225) et les écrivains de Pinget pourraient assumer le mot de Garcin à la fin de Huis-clos: "Eh bien, continuons." L'écrivain, lorsqu'il doute, trouve en lui-même les raisons de continuer:

Quand je me demande si j'ai raison de poursuivre une entreprise (...) je m'en tiens après coup à une petite sensation d'événement imprévisible, comme une pointe d'aiguille soudain qui me confirme dans ma raison sans m'expliquer pourquoi, je remarque que toujours l'aiguille confirme, ce qui ne m'empêche pas hélas de me poser la question la fois suivante. (Le Renard, pp. 203-04)

L'aiguille de la boussole intérieure indique non pas la direction à suivre mais qu'il faut continuer.

Travail quotidien, travail persistant, travail patient:

"Je me suis habillé. Et je me suis assis à ma table. Il y aurait beaucoup à dire sur ce mouvement qu'on fait chaque jour pour se mettre à sa table de travail" (Quelqu'un, p. 64), table de travail qui est presque un établi puisque Pinget se nomme lui-même un "artisan" ("Pseudo-Principes," p. 312), qu'il préfère parler à propos de son travail non de "romans" mais de "poésie." Les écrivains, chez Pinget, travaillent avec précautions, patience, lenteur: "Monsieur Levert écrit lentement" (p. 34), il s'essaie "patiemment" à récupérer le "fait nouveau" pour son fils: "patiemment que je le récupère pour toi (...)" (p. 68), "patiemment que je le récupère, patiemment pour toi, toute honte bue" (p. 69). Pour le Verveine de Le Libera qui reconstitue le "drame," "Seule la patience aboutit à quelque chose (...)" (p. 15).

Chapitre VII: Notes

¹ Madeleine Chapsal, "L'inspiration n'existe pas," La Quinzaine littéraire, No. 54 (16-31 juillet 1968), p. 8. Les renvois à cette interview seront désormais inclus dans ce chapitre sous la forme "L'inspiration." J.-L. Ramburess, Comment travaillent les écrivains, p. 132. Les renvois à cet ouvrage seront désormais inclus dans ce chapitre sous la forme: Comment travaillent.

² Pinget, lettre à l'auteur, 26 janvier 1978.

³ Roland Barthes, Collège de France, Paris, 20 mai 1978.

CHAPITRE VIII

LA "VIE" ET L'ECRITURE

Chez Pinget, il y a une "morale" d'écriture: "c'est dans la mesure où l'artiste est farouchement lui-même qu'il exprime la société de son temps (...)" ("Pseudo-Principes," p. 313), et l'"écriture" de son temps, par la même, au sens barthien du terme: "Dans n'importe quelle forme littéraire il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage." L'écrivain devient farouchement lui-même (car ceci n'est pas un donnée première) lorsqu'il choisit son "écriture," son "identité formelle" ne s'établit que dans "le choix d'un comportement humain, dans l'affirmation d'un certain Bien, engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise, et liant la forme à la fois normale et singulière de sa parole à la vaste Histoire d'autrui."¹

Dans les deux premiers romans de Pinget, on trouve une critique explicite de certaines pratiques d'écriture, de certains écrivains que l'on pourrait qualifier de "traditionnels." Ainsi le "poète romantique," en quête d'absolu, est ridiculisé, dans Le Renard et la boussole, au nom de la relativité des sentiments dits "éternels":

(...) qu'est ce qu'un poète c'est un monsieur qui s'excite au déclin du jour, il note pompeusement des épithètes nocturnes qu'il croit définitives sinon il ne serait pas poète, l'absolu est sa raison, or à quelques milles plus loin il n'est pas plus de nuit que de poète, il fait grand jour, notre amoureux transi susurre du relatif. (p. 162)

Le souci d'originalité de certains romanciers, tel le Latirail de Mahu ou le matériau, est également pris à parti; lorsque celui-ci veut être original, "Il fait encore plus comme tout le monde. Il enfile le pied droit dans la chaussette droite et le gauche dans la gauche (...)." Il pleut et il "en profite pour faire sa petite expérience. La pluie quand elle est bien serrée forme miroir, on s'y voit de tous les côtés (...)" Il lève un pied, trois millions de pieds se lèvent, il se gratte l'oreille, trois millions de mains se grattent l'oreille (...) (Mahu, p. 62). L'originalité est un leurre pour l'écrivain, du moins la recherche de l'originalité: "Je n'invente rien, le souci le plus original est identique à celui du voisin" (Le Renard, p. 184).

C'est surtout le romancier "réaliste," représenté par le même Latirail qui est attaqué dans Mahu; Latirail ne veut pas écrire des "choses loufoques" mais des "choses vraies." Cependant tous ses efforts pour être vrai ou vraisemblable n'aboutissent qu'à pure loufoquerie. Il écrit un roman sur "les chercheurs de poux," décide de changer "poux" en "clous" car les "chercheurs de poux," du moins au masculin, "ça sonne faux"; et "il faut utiliser le matériau de la vie" (p. 34). Il trouve ensuite que les noms de ses chercheurs de

clous "Fian et Fion" "ça fait fantaisiste" et décide de leur donner de "vrais noms" comme "Bouchèze et Tringla"; Bouchèze devient alors tellement "vrai" qu'il vit de sa vie propre et est accusé dans le journal de l'assassinat de Fion (p. 45). Latirail confie à sa femme qu'il "veut écrire un roman vrai," "bourré de choses sur le vif" et lui lit un paragraphe sur les jeunes filles qui se lavent les cheveux au vinaigre quand elles vont au bal. Ninette lui montre l'inanité de cette idée et de son projet en général: Les jeunes filles, même à la campagne, ne se lavent plus les cheveux au vinaigre mais au "shampoing Dop" ce par quoi Latirail décide de remplacer "vinaigre" puisque c'est plus vrai et à quoi Ninette retorque: "Tu crois que ce sera intéressant? Je me demande...Et puis le shampoing Dop dans dix ans, tu sais" (pp. 36-37).

Dans Le Renard et la boussole, le narrateur ironise sur lui-même et sur son obsession de vérité lorsqu'il avoue que la coquille Saint-Jacques de laquelle émerge Vénus dans le tableau de Boticelli lui avait toujours paru "monstrueuse" et que lorsqu'il avait entendu dire qu'on trouvait dans les profondeurs marines des coquillages de cette taille "sa confiance en l'artiste s'est trouvée renforcée" (p. 137).

La première phrase de Le Renard est une phrase typique de roman personnel," autobiographique: "Je m'appelle (...)," seulement le nom du héros "sonne" un peu bizarre et farfelu: John Tintouin Porridge. Le "réalisme" de la deuxième phrase est également comme pervers: "Je travaillais dans une fabrique de chapeaux mais le

contact journalier du feutre me donnait des boutons sur les mains et les avant-bras, le docteur m'a conseillé de trouver autre chose." La Lorpailleur qui insiste auprès de lui qu'un roman qui traite des origines doit commencer par "Je suis né..." lui donne des exemples de ces débuts de romans qui se font de plus en plus curieux; ainsi "Je suis née boiteuse" (p. 234), "Je suis née à brûle pourpoint" suit une série d'épithètes énumérées dans le désordre, sans rime ni raison (p. 235) jusqu'au délire: "Je suis née d'une chatte pelouse puis d'une courge puis d'une truie puis d'un ocelot..." etc. (p. 240).

Pourtant si l'écriture de type réaliste est tournée en dérision, le réel, le "vrai" sont des soucis constants pour les narrateurs-écrivains des romans de Pinget et sans doute pour Pinget lui-même comme l'ont remarqué les critiques. Ainsi Raymond Jean écrit que le sens de L'Inquisiteur est "de forcer, traquer, dévoiler une réalité complexe et opaque à travers le processus d'une maïeutique à tiroirs qui de chaque information prétend tirer une information nouvelle, de chaque détail un détail nouveau, dans une enquête dont les proportions finissent par échapper à toute limite."² Il s'agit du conflit qui n'est pas nouveau en littérature entre les mots qui veulent saisir la réalité et cette "matière qui se dérobe" (Le Renard, p. 84); ce qui est nouveau c'est que, dans les romans de Pinget, ce conflit est mis en scène ou plutôt en histoire, avec ironie, avec douleur et un sentiment de frustration parfois. Dans Le Libera Pinget accepte une certaine forme de "réalisme" pour le combattre: "les truquages, les falsifications, les pulvérisations

du réel auxquels on assiste dans Le Libera doivent sans cesse, se référer à un modèle mythique implicite (la réalité) qu'ils pervertissent et font sentir par la même plus tyranniquement nécessaire."³

Ce conflit et ce jeu avec le réel sont très évidents dans un livre comme Quelqu'un où le narrateur s'est donné pour tâche d'écrire la banalité. Face au visqueux de la réalité quotidienne qui n'en finit pas, il ressent une sorte d'attraction fascinée pour le "compact" comme je l'ai déjà mentionné, pour la formule langagière: il aime à faire périodiquement une rapide récapitulation de sa vie: "je suis un garçon honnête, un peu niais, sans envergure." Il est obsédé par la "fin" et a le désir d'une coupure nette dans une existence confuse: "Sentiment d'avoir foiré plus que d'habitude. Et surtout de n'avoir pas fini" (p. 232), "je veux tout de suite conclure par une vue d'ensemble, une espèce de tour d'horizon qui bouche toutes les sorties (...) Mais c'est faux. Rien n'est jamais conclu dans la vie (...)" (p. 227). Pour Pinget, comme pour Sartre dans La Nausée, il y a une faille entre l'esprit qui veut un ordre, l'art qui découpe dans le réel et la vie qui n'a aucun sens, qui est informe mais qui est pourtant nécessaire à la création de l'oeuvre.

D'autant plus que, si les écrivains pingétiens travaillent tous les jours, leur activité d'écriture est tout entière tissée dans la trame du quotidien: le maître de Passacaille mentionne "le vide dont on se garde par des occupations domestique inéluctables" (p. 33), occupations qui pourraient bien être celles de l'écriture également. Dans Cette Voix Théodore, lisant les papiers de son oncle après la

mort de celui-ci découvre que "les terreurs du vieux," ses "hantises," ses "souvenirs" sont mêlés à des notes sur "l'éducation de Théo les factures à payer" et que son "délire" est "consigné parallèlement aux humbles devoirs de chaque jour" (p. 92). Sur l'ardoise, le vieux note "outre les commissions à faire le lendemain" (p. 159) telles que "poireaux lessive savon" (p. 121), des "phrases" qui lui passent "par la tête" (p. 159).

C'est à partir de ce quotidien, de cette réalité sur lesquels travaillent quotidiennement les écrivains que se construit patiemment l'oeuvre. Pinget "nous révèle, sous l'habit sans éclat des jours d'oeuvre, l'exotisme local et la féerie journalière qu'un oeil instruit par l'amour devient capable d'y déchiffrer."⁴

Il s'agit, en effet, bien d'amour pour cette réalité minable, pour cette vie qui nous "échappe dans son essence et qu'on ne peut retenir que passagèrement dans un acte d'amour arbitraire, celui de la création" ("Pseudo-Principes," p. 324). Cette réalité est mythique, elle est dans "notre tête" comme nous l'avons déjà vu; de plus, comme s'en aperçoivent ou non les différents narrateurs-écrivains, elle est insaisissable. Cependant tous ces narrateurs-écrivains sont à la recherche de la "vérité," notion qui ne recouvre pas toujours exactement celle de "réalité," et cela en dépit de leur désir de séduire: "Répéter ne pas vouloir être drôle et intéressant à tout prix (...)
Que je ne veuille pas être ennuyeux c'est normal mais il faut quand même préférer la monotonie à une distraction fausse. Je dois dire des choses vraies et précises" (Quelqu'un, p. 19).

Ce "vouloir-vrai" aboutit parfois à l'excès, à une sorte d'anorexie mentale, à la mort; "trop de vrai" ne laisse plus rien à désirer, pétrifiée: "J'ai voulu trop être vrai, je me suis trop replongé dans notre vie, j'ai voulu trop faire, trop consciencieusement, et total c'est la mort qui entre" (Quelqu'un, p. 222). Le "vrai" est toujours "à côté" et lorsqu'on fait l'effort pour le saisir avec des mots on n'entreint que du vide; lorsque l'interrogateur accuse le domestique de ne faire "aucun effort d'objectivité," "Aucun effort pour être vrai," celui-ci lui répond qu'il fait l'effort, qu'il le fait "trop même" et que la vérité "était justement où on ne pensait pas (...) et on s'est creusé la tête pour dire différemment par effort et on se retrouve avec un fatras sur les bras que la vérité ne demandait pas" (L'Inquisitoire, pp. 299-300).

Cet effort pour parler de la vérité, censée simple et nue, paradoxalement conduit au mensonge, au fatras. Dans Cette Voix une voix se demande si "ces moments de vérité" "valent mieux" que les "autres ceux de la fable" (p. 128). Car en littérature, il n'y a ni vérité ni mensonge. La seule vérité c'est l'effort de l'écrivain pour la saisir. Cela, déjà le narrateur de Le Renard l'avait obscurément senti alors qu'il se trouvait dans un autocar, en Galilée, agacé par la vulgarité de certains de ses compagnons de voyage:

(...) surtout que mon agacement ne m'empêche pas de voir le paysage, mais cette tension déformait peut-être ce que je voyais, était-ce bien le vrai visage de la Galilée (...) à force de me demander comment il serait si je n'étais pas là il se dédoublait ou mieux il se pétrifiait comme un moule autour de l'original (...) (pp. 135-36)

L'objet, en lui-même, n'a ni "vérité" ni "réalité"; c'est le sujet qui les lui confère et l'effort du narrateur pour "objectiviser" le paysage est voué à l'échec. Celui-ci s'en rend compte: "dans mon désir de voir juste je me croyais tenu de faire ce travail de reconstitution (...) ou faut-il croire que grâce à mon effort les tableaux qui me restent au fond des yeux sont calmes et véridiques?" (p. 136).

La vérité c'est le désir de "voir juste" et l'effort incessant pour retrouver, par l'écriture, ce désir car, comme le remarque le compilateur de Cette Voix s'essayant à restituer le "décor," "la restitution ne dépend pas des éléments matériels dont on dispose mais de bien autre chose (...)" (p. 113). Sans doute s'agit-il de cette "vérité tout bêtement morale" dont parlait Pinget au colloque mais "si profondément enfouie sous les contradictions qu'[il n'a] que l'art pour ce faire" ("Pseudo-Principes," p. 315).

La chouette de Quelqu'un tien à un moment du livre, pour le narrateur, un peu le même rôle que l'air de jazz pour Roquentin dans La Nausée; tous deux surprennent les êtres dans leur "débraillé," leur "laisser-aller quotidien."⁵ Seuls, cependant, s'en aperçoivent les deux "héros." L'air de jazz est "quelque chose de précieux un peu légendaire" (La Nausée, p. 231). La chanteuse noire et le juif sont "sauvés," peut-être sauveront-ils Roquentin qui écrira une "histoire," "belle et pure comme de l'acier"; la chouette apaise le narrateur de Quelqu'un, quand elle crie "tout devient un peu chouette, un peu vagabond, un peu ratier (...) elle nous tient en éveil (...)" (p. 169), elle lui "jette un cri" et l'encourage à continuer "il n'y

a pas que toi qui t'escrimes on est deux (...)" (p. 169). La chouette, la Négrresse, le juif c'est l'aventure contre la mort, le sommeil, le renoncement, c'est ce qui encourage l'écrivain à écrire, à mettre son ordre dans l'affreux magmas de la réalité. Ecrire ce n'est pas décrire plus ou moins bien la souffrance c'est "souffrir en mesure" (La Nausée, p. 228).

"Voilà ce que j'ai pensé: pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter" (La Nausée, p. 62). Pour Pinget il n'y a qu'une "réalité:

le langage, des mots que j'accroche les uns aux autres, qui entraînent à leur tour des phrases, donc un sens, et qui finissent par aboutir a un certaine vision (...) la merveille du langage n'est-ce pas justement son pouvoir de susciter, à l'infini, du réel qui décolle de la réalité? (Comment travaillent, p. 135)

Tout, dans les romans de Robert Pinget, se désigne comme écriture, langage, comme arbitraire, hypothétique: Clope soupire "tant d'arbitraire à telle heure d'une matinée qui s'efface" (Clope, p. 127) et s'exhorte à "Ne pas se laisser prendre le charme de tout ça n'a jamais existé" (p. 133). Tout est hypothèse comme le signalent les "Ou que..." de Le Libera. Le domestique de L'Inquisiteur remarque "On peut supposer n'importe quoi qu'est ce que ça coûte"; car ceci est "fiction" et le texte se désigne constamment comme tel, surtout dans Cette Voix où "les ouvrages de brique ou de béton" (p. 8) que doit enjamber le narrateur deviennent ses ouvrages littéraires passés parmi lesquels il se meut avant sans doute de commencer un nouveau

livre (p. 11). Dans le même ouvrage le syntagme "A la page tant" remplace très souvent les indications de lieu ou de temps:

A la page tant il tourne à droite (...) (p. 63)

A la page tant le cadavre sur la descente de lit.

A la page tant il referme le dossier. (...)

A la page tant se revoyait avec Théo dans le cimetière (...) (p. 90)

A la page tant saison d'aimer à telle autre de céder sa place. (p. 169)

L'écriture est tout pour un écrivain comme Pinget. Dans les dernières pages de Quelqu'un il y a une sorte d'affolement comique pour le lecteur, le narrateur sait que le livre sera bientôt terminé: "Un peu de calme pour le café, le dernier," "ou celle du dernier pique-nique, la dernière sardine" (p. 241). La "vie" cesse en même temps que l'écriture. "En dehors de ce qui est écrit c'est la mort" est la dernière phrase de Le Fiston. Parfois même le verbe "écrire" est employé à la place du verbe "vivre"; ainsi, dans Baga, le roi, ermite rencontre deux musiciens de sa connaissance: "Je vais maintenant écrire ma vie avec eux" s'exclame-t-il (p. 80), et le narrateur de Quelqu'un parle indifféremment de ses "exposés" ou de ses vies, faisant référence justement à Baga: "Dans une de mes vies, attention, je n'en ai jamais eu qu'une, j'entends mes autres exposés, j'ai dit que j'étais roi de ma crasse" (p. 30). Dans Passacaille le maître "N'aurait plus d'histoire qu'écrite, plus de respiration que littérale" (p. 97) et Pinget, à J.-L. de Rambures confie: "Avant de me

mettre au travail, je suis angoissé. Quand j'ai terminé, il en est de même, le travail seul me réconforte. Il m'est aussi nécessaire que la respiration" (Comment travaillent, p. 137). Faisant écho à la dernière phrase de Le Fiston il avoue simplement: "Je n'ai pas de vie autre que celle d'écrire."⁶

Chapitre VIII: Notes

- ¹ Barthes, Le degré zéro, p. 12 et p. 14.
- ² Raymond Jean, "Le roman de Robbe-Grillet à Pinget," p. 135.
- ³ Duvert, "La parole et la fiction," p. 445.
- ⁴ André Desponds, "Rapport fait au nom du jury par M. André Desponds" (Genève: Zofingue, No. 8, octobre 1959), cité dans Réal Ouellet, Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman (Paris: Editions Garnier Frères, 1972), p. 112.
- ⁵ Jean-Paul Sartre, La Nausée (Paris: Editions Gallimard, 1938; repris Paris: Editions Lidis, 1964), p. 227. Les renvois à cet ouvrage seront désormais inclus dans le chapitre.
- ⁶ Robert Pinget, "Je n'ai pas de vie autre que celle d'écrire," entretien avec L.-A. Zbinden, Gazette de Lausanne, 4 décembre 1965, cité par Jean Ricardou dans Le Nouveau Roman (Paris: Editions du Seuil, coll. "écrivains de toujours," 1973), p. 161.

TROISIEME PARTIE

ECRITURE ET LECTURE

CHAPITRE IX

LES LECTEURS DANS LA FICTION

Dans Passacaille et le docteur et le maître qui écrit ses mémoires, semblent être lecteurs d'un "livre vieillot"; le maître s'immerge dans sa lecture: "Plongé dans sa lecture, des heures, transi de froid, n'aurait plus distingué les lignes, le sommeil (...)" (p. 61), "On revoyait le maître penché sur le livre vieillot (...)" (p. 84), "il avait fait du feu dans la cheminée et s'était assis à la table, avait pris le livre vieillot et le feuilletait puis s'était laissé engourdir et s'endormait la tête au creux du bras" (p. 88). L'acte de lire, qui souvent précède le sommeil, l'accompagne tout au long du roman: "Le maître a repris sa lecture" (p. 126), et Passacaille se termine sur l'image du maître peut-être en position de lecture: "prostré sur sa chaise, les coudes sur la table, la tête dans les mains."

Le vieux, "l'autre" de Cette Voix collectionne de vieux papiers; sa lecture est d'ordre testamentaire puisque, à partir de ces papiers, il établit une sorte de chronique mortuaire: "l'autre remontait dans sa chambre et se replongeait dans la lecture de vieux papiers vieux journaux vieux dossiers prenant des notes chronique mortuaire à l'honneur la liste des défunts s'allonge" (p. 125). Cet autre lit, avidement, tout ce qui lui tombe sous les yeux: "il lit tout en marchant une notice sur l'entretien des cuirs ou cuivres on

lit mal (...)" (p. 26) où il semble que celui qui lit est englobé dans une lecture plus vaste, est lu en quelque sorte.

Le neveu, Théo, est, au début du roman, un gamin lecteur de magazines qu'il emporte "dans son domaine la grange où il s'est aménagé un coin (...)" (p. 39). A l'instar de "cet autre," il lit tout ce qui est écrit et transporte dans sa valise toutes sortes de papiers, "une coupure par exemple" qui "relate une partie du discours d'inauguration du canal de Suez," le faire part de fiançailles d'un oncle et ses "rédactions d'écolier" (p. 41).

Après la mort de son oncle, tout en prétendant lire les papiers de celui-ci, il consulte, selon la rumeur, des grimoires qu'il attribue à son oncle: "Ses lectures, ses lectures on sait ce qu'elles étaient des grimoires traitant de magie de sorcellerie d'alchimie qu'il attribuait à son oncle pour donner le change à cette idiote de bonne tourmenté qu'il était par le serment qu'il avait fait à la légère de ne s'occuper de son vivant que des dossiers d'Alexandre" (p. 205).

Etant enfant, son oncle lui donnait à lire, à haute voix, des livres qui l'endormaient: "Ses beaux petits yeux se fermaient sa tête retombait quelle idée de donner à un enfant une lecture aussi insipide le vieux sonnait la bonne qui emportait Théo pour le coucher" (p. 72). Le petit garçon, à un moment, semble lire le livre que nous lisons; ainsi, après avoir lu un paragraphe au sujet de la manie du vieux de collectionner les moindres imprimés et de la difficulté que Théo a éprouvée pour classer ces papiers, il est rappelé à

l'ordre par son oncle: "Qu'est-ce que tu racontes je te dis que tu te trompes de page. La petite tête s'inclinait les beaux petits yeux se fermaient et la bonne. On reprenait alors ensemble le texte et on constatait que c'était bien ça simplement l'enfant avait sauté une ou deux lignes vraiment pour une ou deux lignes pas de quoi faire un drame" (p. 95). Le lecteur ou l'auditeur est souvent frustré car, soit l'enfant-lecteur "saute" une ou deux lignes soit manque une page: "et lui cherchait dans ses papiers ceux relatifs au décès mais une page manque où sont portés l'heure la date le lieu les circonstances" (p. 101), bref tout ce qui fait l'étoffe d'une "histoire."

Dans Le Libera, les textes échappent à leurs lecteurs: Francine, nièce d'Ariane de Bonne Mesure, en retard pour déjeuner, a un étourdissement et monte dans la chambre de sa tante où elle trouve une lettre qui, est-il dit, "n'est autre que la relation détaillée de la délicieuse audition par Mortin" (p. 205); à la page deux cent sept, on nous informe que cette lettre "n'était autre que la fidèle relation par Latirail de cette séance du conseil où on avait délibéré de la démolition du numéro douze, chose primordiale pour mademoiselle de Bonne Mesure (...)" ; et, à la page deux cent huit, la lettre devient "la fidèle relation par la soeur Lorpailleur (...) de celles existant entre Monnard et l'institutrice (...) Edmée (...) révélant cette sordide liaison à mademoiselle Ariane (...); enfin est-il dit cette lettre est "plus vraisemblablement une lettre anonyme dont Francine supposait l'origine" (p. 209). Plus loin, on nous parle d'une femme de chambre, renvoyée du château de Bonne Mesure

car "elle avait lu sur la coiffeuse une lettre au sujet de transactions plus que douteuses entre la châtelaine et le nommé Vernet..." (p.212).

Dans Cette Voix la lecture envahit tout; certaines notations laissent croire que quelqu'un lit les papiers du maître et que ces papiers forment, en partie, le livre que nous lisons: "D'autres images ad libitum trouvées dans les papiers du maître le cimetière abandonné il n'est plus qu'une jungle où l'on se fraie un chemin à coup de machette épais rideau de lianes fourrés inextricables peuplés de serpents et de rapaces" (p. 32). Un lecteur anonyme, à partir des images de cimetière trouvées dans les papiers du maître, crée, "ad libitum," sa propre fiction: des "infortunés" sont perdus dans cette jungle au beau milieu d'une guerre, les rapaces enlèvent les enfants... (p. 37).

Il est à noter que ces lecteurs lisent souvent à haute voix, soit pour leur compte soit pour le compte de quelqu'un d'autre qui les écoute. Dans Fable, un lecteur annonce un texte avant de se perdre dans le sommeil: "Epeler chaque mot. Entre gencives et rate-lier. Tressautements de mandibules, crachotements, sifflotements chapelet de crottes qui précède son sommeil puis le parsème d'appogiatures en vrac. On l'entend bavoter, gémir, souffler" (p. 95). La musique est présente sous la forme de l'"appogiature" qui est une petite note sur laquelle on appuie avant d'attaquer la note principale. Une voix, dans Cette Voix, égrène, comme une litanie, les noms de toutes les fleurs et plantes de juin, noms aux consonnances parfois

barbares et exotiques mais pourtant bien français: "bluet coquelicot
goutte-de-sang bétoutine melampyre nigelle compagnon-blanc centaurée
gueule-de-chat coronille bugle herbe-Saint Jean bourrache mélilot
cigüe chèvrefeuille véronique genêt iris d'eau rhinante brunelle
saugue-des-près linaria origan dauphinelle affreuse avalanche la voix
se fait plus hésitante (...)" (p. 53).

Parfois, certains lecteurs lisent comme s'ils déchiffraient
une partition musicale, ainsi Narcisse, de la Bible: "(...) se penche
donc sur le Livre, son oreille subtilement exercée et feuillette les
pages qu'il écoute, réminiscences, faire le portrait de son visage
opaque" (Fable, p. 93). Dans Cette Voix, Théo ne lit plus mais écoute
et reconnaît aux écrits de son oncle une "sonorité" originale: "il ne
s'en remet non plus à l'oeil mais à l'oreille de monsieur Alexandre.
Découverte cette fois indicible preuve que son diapason n'était pas
celui du conservatoire" (p. 135).

Les lecteurs, comme les "écrivains" dans la fiction de Robert
Pinget, sont en effet des êtres différents, isolés, dont se méfient
les membres de la petite communauté où ils vivent. Lire comme écrire,
c'est "mal vu." Pour le domestique de L'Inquisiteur lire est le
symptôme d'une maladie, c'est un acte inspiré par le diable, un feu
dévorant qui consume celui qui s'y livre; il s'inquiétait car, à sept
ans, son petit "savait lire," le docteur "Vernet aurait dû faire
quelque chose il voyait que le petit il fallait lui arracher ses
livres pour le faire manger mais ils lui donnaient toujours des livres
il en avait au moins vingt (...)" (p. 260), ces "ils" étant, outre le

docteur, les Emmerand, anciens maîtres du domestique, adeptes des tables tournantes, conversant avec les esprits et qui sont, selon lui, directement responsables de la mort de sa femme et de son fils.

Dans Cette Voix, les ragots vont bon train au sujet de Théodore; la lecture, comme l'onanisme, est un vice solitaire et l'indice d'une curiosité précoce et malsaine:

Et ce gamin a quelque chose de pas normal une curiosité d'adulte dissimulé fureteur toujours seul en train de lire comment voulez-vous qu'il ait son âge est-ce que nous lisons comme ça souvenez-vous c'était la croix et la bannière pour nous faire mettre le nez dans un livre il file un mauvais coton du reste la bonne le dit à qui veut l'entendre qu'il a des idées saugrenues son imagination fermente et il croit vivre les aventures de ses romans. (pp. 52-53)

tout comme Don Quichotte.

Lire est un acte subversif, qui dérange: "De sorte que tout le monde y aurait mis du sien pour embrouiller les choses quelle idée aussi de mettre à jour ce paquet de paperasses serait-ce Théo qui l'aurait eue (...)" (Cette Voix, p. 126). Dès Mahu, Sinture s'en était rendu compte qui, à l'instar du "Big Brother" de 1984, empêchait les autres d'avoir une vie privée, non pas à l'aide de la télévision, mais avec la "poste restante," système qu'il avait inventé:

On ne peut pas s'écrire directement. Il interdit au facteur de porter les lettres. On doit tous aller chercher les siennes au guichet, c'est Sinture qui nous les donne. Il nous dévisage pendant qu'on les lit. Il nous empêche de les lire dehors. Si on sort quand même pour les lire il ne nous donne plus nos lettres pendant au moins deux mois. (p. 18)

L'un des rares, mais significatifs, édits que le roi de Baga s'était plu à promulguer était l'interdiction de lire (p. 120).

L'activité de lecture est, en effet, pourvoyeuse d'illusions, de mensonges, elle conduit à la mort. En ce sens Narcisse représenterait le lecteur dans toute son exemplarité, c'est un être "possédé," solitaire, crédule, occupé seulement de sa lecture qui, en fait, le renvoie constamment à lui-même:

De Narcisse alléché par la Bible.

(.)

Insistante la figure allongée au bord de l'eau. Elle se penche aujourd'hui sur le Livre en guise de miroir. Y découvre ses yeux plus pénétrants, son nez plus fin, sa bouche plus lippue. Des paroles en guise de tain, des mots qui lui renvoient sa splendide image alors que la carcasse se dégingue et que les chairs pendouillent. Il ne connaît pas encore le pouvoir du verbe qui lui rend cette jeunesse illusoire et l'incite à la complaisance. (Fable, p. 93)

Le lecteur est floué, le livre, depuis ses origines, est un miroir trompeur.

Si "les autres," donc, se méfient de la lecture, des livres, il faut avouer qu'ils y sont encouragés par l'attitude assez suspecte des "lecteurs." Ceux-ci lisent souvent "en cachette," ainsi le maître de Passacaille:

A sa table penché sur le livre vieillot notait en marge d'une phrase creuse ceci viendra à son heure quand soudain la bonne fait irruption, c'est-il des manières de rester comme ça dans le noir, elle allume la lampe, il dissimule sous sa veste la torche dont il promenait le rayon sur le livre, on l'aurait vu par la fente du volet. (p. 90)

Ils lisent clandestinement, de manière paranoïaque: "il s'arrêta et sortit de sa poche une lettre qu'il lut puis remit précipitamment dans sa veste car quelqu'un venait en sens contraire (...)" (Cette Voix, p. 74), lettre maléfique, mystérieuse qu'ils lisent de façon compulsive si bien qu'on peut penser que sa lecture est cause de leur détérioration: "Continuellement il sortait une lettre de sa poche et la lisait ou croyait la lire et la remettait en place (...) Mais cette lettre pouvez-vous nous en dire quelque chose est-ce que sa bonne la connaissait quelqu'un de son entourage l'avait-il lue ou quoi elle a dû jouer un rôle dans la détérioration du caractère de ce pauvre homme non" (Cette Voix, p. 167).

La lecture d'une carte postale, "lettre ouverte où le secret paraît mais indéchiffrable,"¹ carte au paysage africain dont on ne sait si elle était signée, s'il y était écrit "bonjour" ou "au revoir," aurait poussé Mortin à se suicider, si l'on en croit les deux individus qui l'observaient; Mortin aurait "lu" cette carte postale avec passion et frustration:

Il va vers le paravent...tire la valise prend la carte postale. Il la regarde... Il relit la carte. Il la tourne à l'envers. Il regarde de tout près... Il repleure... Il reprend la carte... Il la déchire. En deux. En quatre. En huit... Il prend les morceaux. Il les rassemble sur la table. Il recolle les morceaux sur la feuille. (Autour de Mortin, p. 23)

Dans Fable, le déchetage d'une lettre dont l'adresse est "lisible pour le seul Narcisse" semble avoir des conséquences bien tragiques ou du moins a lieu dans des circonstances très étranges: "Puis il

voyait le garçon nu décacheter cette lettre mais ne pouvait la lire, ses yeux étaient clos à jamais, il retenait encore son souffle l'espace de quelques secondes et s'affalait bouche ouverte" (pp. 60-61).

La lecture des textes de "l'écrivain" se fait souvent après la mort de celui-ci sous forme de "compilation." Miaille, rejeté de la communauté des hommes, attend la mort qui l'emporte: "C'est alors qu'un gamin fouillant dans la musette en retire des notations que l'on déchiffre, les poèmes sont rendus à leur forme, on célèbre la mémoire de l'aède, sa tombe est fleurie d'immortelles" (Fable, p. 82); oeuvre de nécrophile, de résurrection aussi: "ou l'histoire du contenu de la musette, factures de gargottes et autre qui au fur et à mesure de leur compilation révèleraient parallèlement ce bonheur évanoui" (Fable, p. 3). L'idée de compilation est très évidente dans Cette Voix. Théodore a, sans doute, promis à son oncle de classer ses papiers après sa mort, il effectue une lecture difficile et doit "se livrer" à toutes sortes de "tours de passe-passe" (p. 123). Il se met à l'écoute du texte de son oncle mais "Le tout [est] tellement allusif qu'on perdait complètement le fil pourquoi alors continuer de tendre l'oreille" (p. 125). Et Théodore de se révolter, de remettre en question cette oeuvre à laquelle il consacre sa vie: "Se demandant dans la splendeur nocturne décembre miroir de constellations pour quel profit cette lecture absurde mais les questions ne sont plus de mise il reprenait le dossier ne trouvant pas le sommeil" (p. 66).

Le vieux a créé autour de lui un univers de mots, une légende complexe ("ce qui doit être lu") qu'il a tissée afin de donner peut-être le change et de dissimuler la pauvreté de son inspiration créatrice:

Dans le fond une histoire très ordinaire de vieil artiste que l'imagination a quitté et qui essaie de s'en tirer par des subterfuges complication de la forme chinoiserie d'écriture prétention à la métaphysique et au symbole qu'est-ce qu'on en a à foutre se disait Théodore et pourtant continuait son oeuvre de déblaiement.
(p. 132)

Il se demande, de manière paranoïaque, les raisons de la perversité intellectuelle de son oncle: "Voir à dégager raisons fausses pistes. Autrement dit pourquoi le manuscrit est bourré d'indications propres à fourvoyer celui qui le consulte. Motifs du tonton d'agir ainsi"
(p. 130).

Ce que Théo s'acharne à faire, c'est à défaire, à déconstruire, à pulvériser c'est ce que la bonne en imagination anticipe:

Elle se tenait derrière la porte imaginait Théodore un beau jour penché sur les papiers du maître et défaisant page par page la légende qu'avait tissée le vieux autour de sa famille de sa personne et de ses occupations il se prendrait au jeu et userait toute son existence à pulvériser celle du tonton la vanité elle aussi est contagieuse.
Pulvériser c'est réduire en poussière.
Légende ce qui doit être lu. (pp. 125-26)

Théodore ne veut plus être traité comme un "infans," un sans parole et se révolte contre l'oncle qui le condamne au silence par la lecture de sa légende: "Refermant le dossier il crie qu'il aille au diable j'ai mon mot à dire moi aussi et je le dirai" (p. 144).

Commencée ainsi qu'une oeuvre de pieuse charité, l'action de Théo se poursuit comme un sorte d'enquête sur les raisons de l'oncle de fourvoyer son unique lecteur puis se continue par un semblant d'explication; Théodore devient de plus en plus indifférent et cependant continue son "oeuvre de déblaiement" jusqu'à la prise de conscience terrifiante que, ce qu'il a lu et classé pendant des années, c'est sa propre vie, sa lecture étant sa vie. "Jusqu'au jour où il s'avise qu'il est devenu lui-même ce jongleur à bout de souffle et que l'histoire toute contournée et controuvée et contreversée est la sienne bel et bien Mortin réincarné dans son neveu délicieux fallait voir comme" (p. 130).

La légende a donc bien été pulvérisée, l'oeuvre de déblaiement de Théo aboutit au vide, au rien. Cependant, il se fait, étrangement, le continuateur de son oncle: "Théo reprend le vieux harnais de son oncle et donne une suite à cet amas confus de notes de réflexions en marge de bribes et de souvenirs (...)" (p. 137). Après le décès de Théo, une mademoiselle Moine, à son tour, continue le classement abandonné et le volume des mémoires de Mortin est enfin publié (p. 171).

La "lecture" de ces compilateurs est de type talmudique, commentaire de commentaire et, éventuellement, continuation. La frontière entre lecture et écriture se brouille. Car c'est à partir d'autres écrits, d'autres mots lus (la légende) que les écrivains composent leur "fable." C'est à partir d'un "livre vieillot" qu'écrit le maître de Passacaille, livre dont il remplit le vide formé par les marges: "En marge d'une phrase creuse sur le bonheur notait plaisir

des fausses découvertes" (p. 44), "Notait en marge d'une phrase creuse" (p. 52); on écrit toujours dans les marges d'un texte, marges dont les contours s'obscurcissent, ce qui fait que le travail d'écriture d'un individu se mêle, en quelque sorte, au travail d'écriture d'un autre: "Travail de notation en marge" (p. 18), "A sa table dans la maison froide le maître reprenant le livre notait en marge d'une phrase murmurée" (p. 19), "A sa table notait en marge d'une phrase creuse sur le bonheur à revoir sans passion, comme si de toute logique" (p. 21), "A sa table dans la maison froide notait en marge d'une phrase murmurée, on entendait mal (...)" (p. 61). Le maître, à l'instar du Georges Perros de Papiers collés, ne peut s'empêcher de déposer "dans la marge du livre fièvreusement découpé (...) le résultat à peine intelligible de [sa] réflexion" et "fait un livre, hybride, avec l'oeuvre lue."² Il ne peut lire sans prendre de notes et contribue ainsi à une sorte d'exégèse, une lecture critique qu'il ne comprend pas lui-même, d'ailleurs, lorsqu'il la relit: "il ouvrait le livre à la page dite et trouvait en marge une note qu'il ne comprenait pas, tant de soins mis à cette exégèse, pour disparaître peu avant la nuit dans une brume qui monte" (Passacaille, p. 46).

Car lire c'est aussi écrire, écrire c'est aussi lire, rêvasser, c'est établir des correspondances entre les signes de l'écriture et le monde:

Dans la pièce froide, un vieux plaid sur les épaules,
le maître alchimiste des riens qui le faisaient survivre
feuilleter le livre, notait en marge, prenait la loupe

et rêvassait sur la forme d'un contour, d'une calligraphie, d'un blanc qu'il retrouvait sur l'eau du bassin, déduction d'une vapeur, simulacre d'une ligne, survivance d'un mot (...) (pp. 47-48)

Ce sont les signes de l'écriture qu'il retrouve dans la nature non le contraire. Il est aussi significatif que beaucoup d'écrivains dans les romans de Pinget sont des lecteurs avides du dictionnaire, cette "machine à rêver" disait Barthes.

Chapitre IX: Notes

¹ Jacques Derrida, La Carte Postale (Paris: Editions Flammarion, 1980), "prière d'insérer."

² Georges Perros, Papiers collés (Paris: Editions Gallimard, 1960), p. 7.

CHAPITRE X

LE "NARRATAIRE" ET LE LECTEUR "IDEAL"

Gérald Prince commençait un article dans la revue Poétique en affirmant que "toute narration présuppose non seulement (au moins) un narrateur mais encore (au moins) un narrataire, c'est à dire quelqu'un à qui le narrateur s'adresse."¹ Prince distinguait clairement le lecteur (être réel) et le narrataire (être fictif) ainsi que le narrataire et le lecteur virtuel et le narrataire et le lecteur idéal.

Après avoir repéré les différents narrataires dans les romans de Robert Pinget et étudié les réactions des narrateurs à leur égard ainsi que certaines déclarations de Pinget à propos de ses lecteurs virtuels peut-être pourrons-nous dégager une sorte de profil du lecteur idéal selon Pinget, la façon dont il aimerait être lu et quelle est sa conception de la lecture face à "l'écriture."

Le narrataire de Mahu dans Mahu ou le matériau est un "tu" non identifié: "Quelles drôles de lettres je t'écris?" (p. 112). Le narrateur de Le Renard et la boussole désigne ses narrataires qui devront être plus auditeurs que lecteurs: "Moi je voudrais tenir compagnie aux gens qui s'embêtent, non en les obligeant à me suivre mais en bourdonnant légèrement à leur oreille. Ce qu'on dit n'a aucune importance" (p. 16). Les narrataires du roi de Baga sont ses neveux: "Je crains que mes neveux ne s'ennuient. Il seront mes lecteurs" (p. 16). Les narrataires, cependant, varient selon les transformations

du roi, ainsi les lettres écrites par lui, lorsqu'il est ermite, sont adressées à un "tu" mystérieux. Le roi est, en fait, à la recherche d'un narrataire qui lui donnerait le courage de continuer à écrire:

Je me demande si je ne ferais pas mieux de changer de méthode et de déposer mes lettres plus loin (...) Il faudrait presque sortir de la forêt, les poser à la lisière. Quelqu'un pourrait passer et dire tiens, un paquet de lettres-prenons le . Ce serait plus intéressant pour moi. Ce serait j'allais dire un rythme. Une fois par semaine. Au retour on pourrait penser au voyage suivant. Même au contenu du paquet suivant? (p. 71)

Le narrataire de M. Levert, dans Le Fiston, est son fils qu'il recrée à chaque fois: "chaque fois te refaire si tu savais" (p. 43); celui-ci ne lira jamais la lettre qui lui est adressée puisque son père ne la lui envoie pas mais, comme le remarque Lacan "une lettre arrive toujours à destination";² écrire une lettre ou un roman implique une réponse, même si elle est silencieuse. Clope, dans Clope au dossier, a peur de ses narrataires qui sont les "ils" pour qui il prépare un dossier de contre-preuves: "je feuillette ce dossier qu'ils vont lire il n'y a rien dedans il vont venir c'est fini (...)" (p. 133). Les narrataires de L'Inquisiteur et de Autour de Mortin sont, au contraire des narrataires dans les autres romans, actifs et même parfois sadiques puisque ce sont des interrogateurs. Le narrateur de Quelqu'un, au début du livre, choisit expressément ses narrataires: "Je dois paraître obscur aux gens qui n'ont pas l'habitude des mises au point. Mais dans le fond, sans vouloir offenser personne, ce n'est pas à eux que je m'adresse. Ceux qui voudront bien me suivre sont ceux qui

aiment les mises au point. Ils doivent déjà se rendre compte du genre qui les attend" (p. 29). Le narrataire de Quelqu'un c'est aussi parfois un "on" un peu malmené, parfois le lecteur idéal; c'est aussi le voisin et Gaston qui est peut-être le voisin; en tout cas, il maintient le narrateur en vie, à un moment le narrateur se rend compte qu'il ne connaît pas Gaston, son compagnon depuis dix ans: "Et je me suis dit Gaston, c'est le voisin, ce type à qui je veux parler et à qui je ne parlerai jamais et dont je m'imagine que je lui parle et qui remplit ma vie de conversations toutes fausses et qui me maintient en vie en quelque sorte (...)" (p. 179).

Dans les romans plus récents comme Le Libera, Passacaille, Cette Voix, dans un récit comme Fable, il est beaucoup plus difficile de repérer quels sont les narrataires car il est aussi plus difficile de distinguer les narrateurs. Aussi, faute de compétence, ne les étudierai-je pas du point de vue des rapports narrateur/narrataire.

Tous les narrateurs dans les ouvrages cités plus haut ont des relations passionnelles avec leurs narrataires, relations empreintes de familiarité, de provocation et d'insolence; Mahu, dans Mahu, passe de la camaraderie, "tu es bien d'accord?", "tu vois" (p. 129), à une indifférence teintée de mépris: "si mes histoires t'embêtent ça m'est bien égal, je raconte ce que je sais" (p. 181), à l'agacement: "Réponds mais réponds donc!" (p. 127), à la colère et presque à l'insulte: "Ça te ferait mal de répondre. Ça couperait le courant. Tu as la trouille" (p. 129).

Les narrateurs provoquent leurs narrataires silencieux pour essayer de les faire parler. Ainsi le narrateur de Le Renard agresse son narrataire et lui parle comme s'il était un censeur: "Toi tu n'as aucun souci, tu exerces ton jugement avec sérénité (...)" (p. 81), "Tu m'écoutes sans un mot et tu me juges c'est trop facile" (p. 84).

Les rapports du domestique de L'Inquisiteur et de son narrataire sont des rapports sado-masochistes avec les "Poursuivez/Abrégez" de l'interrogateur et les "je répondrai vous en aurez tout votre sâoul" du domestique (p. 321).

C'est dans Quelqu'un que les rapports narrateur/narrataire sont les plus exemplaires, les plus significatifs. Le narrateur, dès le début, cherche à dégoûter son narrataire par des descriptions; ainsi il commence à décrire le jardin de la pension et dit: "Quand je me fatiguerai, je ferai des descriptions de l'intérieur. Il y a pas mal de choses écoeurantes qui dégoûteront vite de l'objet" (p. 69). Et, en effet, un peu plus loin, il décrit les pièces et les objets qui composent le décor de la pension: "Est-ce qu'il faut dire les autres choses? Pour dégoûter de l'objet, oui" (p. 91). Il se met en colère contre son narrataire et contre les objections que celui-ci pourrait formuler: "Au fur et à mesure que je développe je me donne raison, c'est sûrement la vérité. Alors qu'on ne me demande plus de la logique, qu'on ne me dise pas que je ne sais pas ce que je veux. Je ne veux rien. Moins que rien" (p. 142). Quelqu'un, de ce point de vue, serait peut-être une sorte d'envers de L'Inquisiteur, le

narrateur provoque un imaginaire inquisiteur, lui suggérant des questions possibles auxquelles il refuse grossièrement de répondre: "J'exagère hein? Je me fous du monde? Je ne répondrai pas" (p. 176).

Cependant tous ces narrateurs veulent plaire à leurs narrataires: "Mon envie de plaire est tellement forte que je tirerai bien parti de n'importe quoi pour ça (...)" (Quelqu'un, pp. 194-95); ils veulent séduire leur narrataire à l'aide de "concessions," ainsi le narrateur de Quelqu'un: "Et si mon exposé ressemble aux autres eh bien tant pis. Je saurai moi qu'il n'a rien à voir avec qu'il est concret, positif, pratique, que j'y cherche ce papier. C'est une grosse concession que je fais. Une énorme concession" (p. 36), "concession" qu'il cherche à minimiser: "Mais après tout elle est de pure forme" mais sur laquelle, pourtant, il revient: "Chercher quelque chose ou travailler ça finit par revenir au même, je le dis maintenant, en vitesse, à ma honte, je ne l'avoue pas souvent, j'espère ne pas le redire" (p. 184).

Les narrateurs cherchent, également, à séduire leur narrataire par une figure de rhétorique: "l'occupation," définie ainsi par Fontanier: "elle consiste à prévenir ou à rejeter d'avance une objection que l'on pourrait essayer."³ Todorov remarque, à propos de la parole des personnages de Dostoïevski qu'elle "englobe, implicitement, celle de leur interrogateur, imaginaire ou réel; le monologue est toujours un dialogue dissimulé (...)."⁴ Prince nomme ce procédé "surjustification," explication au niveau "du métalangage, du métarécit, du métacommentaire," par exemple "quand le narrateur demande

pardon pour une phrase mal tournée, quand il s'excuse (...)," etc.⁵
 L'"occupation," la surjustification sont des moyens de persuader le narrataire, de le convaincre, de le séduire car l'opinion que celui-ci a du narrateur est très importante pour ce dernier: "Hantise du sur-place. Il faut progresser. L'opinion qu'on se fera de moi me pousse seule à agir. Sentiment salutaire" (Le Renard, p. 203). Le narrateur, dans Le Renard, s'adresse longuement à son narrataire, se justifie et s'explique:

Quelle folie cette conversation avec toi (...) Je ne désire rien d'autre qu'une parole proche, (...) ce que j'entends par quelle folie c'est ceci: décidé à rompre le silence je risque délibérément l'ennui pour toi de ces retours continuels sur mon nombril, au lieu de les garder pour moi je te les offre généreusement (...) je ne pense qu'à ton oreille (...) ton oreille est là qui s'incline sur moi, tu n'en sais rien peut-être mais moi je ne vois qu'elle, il me faut lui murmurer des tendresses (...)
 (pp. 92-93)

L'écriture est une déclaration d'amour, d'autant plus désintéressée que le narrateur-écrivain ne sait pas si elle sera entendue ou bien reçue. L'écriture est une "folie," un don, un moyen de rompre le silence mais, à cause du narcissisme inhérent à l'acte d'écrire, le narrateur risque d'effaroucher son narrataire. Il essaie de prévenir ce mouvement de recul par des "tendresses" murmurées à l'oreille de celui-ci.

Si les narrateurs se "démènent" pour plaire à leur(s) narrataire(s), ils s'attendent, en contre-partie, à ce que ceux-ci soient proches ou du moins ils le désirent fortement. Le narrateur de

Quelqu'un appelle un narrataire qui pourrait se mettre à sa place: "Qu'on me comprenne, qu'on se mette à ma place. Je me demande si quelqu'un voudrait. Quelqu'un" (p. 52) et plus loin: "Je voudrais que quelqu'un au moins quelqu'un se rende compte de mon état mais je sais bien que c'est impossible" (p. 144).

Par un lapsus, le narrateur dévoile ce qu'il désire également: que les narrataires lisent en même temps qu'il écrit: "Ce repas m'embête bien plus que ceux qui le lisent. Voilà que je les fais lire en même temps, maintenant, qui le liront" (p. 144). Le narrateur appelle de ses vœux quelqu'un qui lirait pas dessus son épaule: "Si seulement j'avais quelqu'un! Quelqu'un qui lise par dessus mon épaule mais ce serait trop beau. Il faut être responsable tout seul" (p. 195). Ce "quelqu'un empêcherait le narrateur d'exagérer, de s'écarter de sa voie, lui servirait en quelque sorte de garde-fou; "quelqu'un" c'est aussi quelqu'un d'autre:

(...) Voilà ce que je vais faire, ça vient de me traverser. Chaque fois que ça sentira un peu mauvais, que je flairerai l'exagération je m'arrêterai et je me supposerai quelqu'un qui gigne par dessus mon épaule. Il faudra bien que je mette une sourdine à ce moment là, il faudra bien que je colle à la vérité. Oui c'est une bonne combine.
(p. 196)

Déjà Mahu, de façon plus bourrue, demandait à son narrataire de réagir fortement: "Plutôt que ne pas recevoir de lettres, je suppose que tu préfères passer sur le style ou taper du pied quand vraiment j'exagère. C'est ça tu tapes du pied, tu seras tout à fait dans le ton" (Mahu, p. 112). Le narrataire, pour ces narrateurs, est, non

seulement un garde-fou, c'est aussi un beau risque, un idéal:

Je t'écris par amour des phrases. Tu es une phrase au fond de moi que je cherche comme l'aveugle le bord du trottoir. Le bord du trottoir pour éviter de se casser la figure. Mais dans mon cas j'invente le trottoir, j'ai besoin de ce petit danger. Cette expérience de la solitude m'aura servi. Tu aura pris toutes les formes pour me relancer. Tu es l'idéal. (Baga, p. 104)

Les narrateurs, dans les différents romans, ne se font pas faute, pourtant, de critiquer leur(s) narrataire(s). Par exemple, dans L'Inquisitoire, le domestique se révolte contre son interrogateur; celui-ci n'est pas un bon lecteur, il pose des questions comme s'il y avait quelque chose de caché à découvrir, ses questions ne sont pas des questions, elles sont orientées, en fait ce sont des réponses: "tous ceux qui vous ressemblent ils s'acharnent à découvrir le secret des autres, (...) ils ne savent pas demander, ils savent préparer des réponses ce n'est pas comme ça qu'on demande" (p. 302). La réplique, pateline, du "narrataire," montre qu'il n'a rien compris: "Eh bien votre secret dites-le." C'est justement lorsque le domestique s'égare, lorsqu'il répond "à côté," lorsqu'il digresse, qu'il révèle son secret mais c'est alors que l'interrogateur lui ordonne d'"abrégé": "Je ne marche plus vous voyez bien qu'on n'avance pas je vous l'ai dit vos questions vous ne savez pas les faire et peut-être que non ce n'est plus la peine" (p. 474).

D'autre part, "comme le souligne malicieusement le domestique c'est le goût morbide du lecteur qui guide le choix des scènes. L'honnêteté lasse."⁶ Le domestique joue avec les "faiblesses" de

son interrogateur; après avoir raconté, en détail, les crimes du nécrophile Johann, il prétend qu'un certain Denis Mouton était le meilleur ami du meurtrier; l'interrogateur se jette sur cette information et c'est alors que le domestique se rétracte: Dennis Mouton n'était pas l'ami de Johann, l'interrogateur refuse alors de le croire:

Je vous dis que c'est la vérité je voulais seulement voir l'effet et vous m'avez cru comme si les histoires des autres n'avaient point d'importance en rapport parce que Johann était un tueur ça j'y pense on s'accroche tout de suite à ce qui sort de l'ordinaire on croit que c'est plus important que les honnêtes gens qui vont leur train train sans tuer personne on oublie (...) (p. 340).

Bruce Morissette avait avancé une explication de la "forme" de L'Inquisiteur; pour lui l'interrogation représentait "un dialogue entre l'auteur et sa créature, voire entre le créateur et son matériau";⁷ je pense aussi qu'il s'agit de la mise en scène d'un cauchemar d'écrivain, l'interrogateur étant le lecteur redouté, à son suprême degré d'incompréhension et de bêtise, une sorte de repoussoir, de cas exemplaire du "comment il ne faut pas lire."

Le narrateur de Quelqu'un, très proche de Pinget rapelons-le, se moque à un moment donné, il semble, des critiques de L'Inquisiteur, livre qui précède Quelqu'un de trois ans:

Qu'on ne vienne pas me dire que je réponds à des questions. Car on l'a dit. On l'a eu dit. A propos de mes autres vies quand j'essayais de m'en débarasser. Il répond à des questions, voyez. Ça doit être la police. Il y a ton policier, il est obligé de répondre, on le force, on le traque. Des balourdises dans ce genre. (p. 17)

C'est cependant avec ce narrataire (qui s'identifie, ici, au lecteur virtuel), avec ces critiques "balourds," avec l'idée qu'il se fait d'un lecteur virtuel assez médiocre et lecteur de romans "classiques" que Pinget joue et travaille. Voici ce qu'il déclare, à propos de Le Libera dans "Pseudo-Principes d'esthétique":

Si par souci d'une plus grande objectivité j'essaie de me placer, pour juger mon travail, au point de vue du lecteur qui ne me connaît pas encore et qui m'aborde comme un conteur d'histoires, un lecteur non encore sensibilisé au ton, non encore, intéressé par ses nuances et par ses ruses, - sensibilité ou intelligence qui doit (...) être exercée et n'est par conséquent pas aussi courante que le bon sens, - voilà ce que je trouve dans mes livres: un amalgame d'histoires qui s'enchevêtrent et dont à première vue ressort une manière de vérité moyenne que le lecteur localise mal mais qui ne le déroute pas trop car elle s'énonce en termes simples et selon les thèmes familiers que j'ai dits. L'esprit s'accroche involontairement à quelques mots-clefs tels que forêt, maison, larcin, meurtre, viol, fuite, promenade et caetera ne se doutant pas que je le mène ailleurs par le truchement justement de cette simplicité qui normalement conduit à reconnaître des situations déjà connues de lui. Ce lecteur peut donc très bien "marcher", pourvu qu'il ne soit pas trop exigeant sur la vraisemblance. Sa première lecture lui laissera l'impression soit d'une fantaisie désordonnée mais excusable, soit d'un drame inexplicé mais réel, soit d'une obsession un peu fastidieuse mais néanmoins acceptable. Il restera sur le terrain d'une psychologie moyenne, celle de tout le monde. Je tiens beaucoup à cette apparence (...) ("Pseudo-Principes," p. 316)

Il est curieux de noter que, par souci d'objectivité, Pinget choisit un cas-limite, qu'il se met à la place d'un lecteur innocent, grossier, un peu niais, capable de progrès il est vrai! Pinget joue avec ce que le domestique de L'Inquisiteur reprochait à son interrogateur: un goût platement morbide, une attirance pour les situations connues, classées, un manque de rigueur... Cela lui est nécessaire sinon

comment Pinget pourrait-il parler de ses "ruses" d'écriture, comment pourrait-il mener le lecteur "en bateau," en quelque sorte, si celui-ci était trop sophistiqué, trop clairvoyant et cela dès la première lecture? Un certain malentendu est peut-être aussi indispensable: un lecteur trop intelligent, du moins à première lecture, nuirait, une trop grande compréhension ôterait à l'écrivain, son pouvoir de scandaliser, de choquer; la beauté d'un livre c'est aussi peut-être d'être "raté," qu'il reste mystérieux, énigmatique, qu'il échappe toujours un peu à son lecteur même après une analyse détaillée: "J'y pense, j'y pense un livre quelle prétention dans un sens mais quelle extraordinaire merveille s'il est raté dans les grandes largeurs" (Le Renard, p. 93).

Le désir de s'expliquer, de mettre les choses au point est un thème obstiné dans les romans de Robert Pinget. C'est à cause de ce désir et aussi peut-être à cause du léger dédain que lui inspirent ses lecteurs virtuels qu'il a décidé d'écrire des romans. A la question du Nouvel Observateur: "Pourquoi écrivez-vous?", Pinget discerne dans son oeuvre plusieurs sortes d'"inspirations" dont l'une est "l'inspiration romanesque, l'intrigue, nécessaire pour être accessible aux autres. Elle correspond à un phénomène de dépersonnalisation. L'auteur se fait metteur en scène, dramaturge." L'intrigue, l'anecdote est donc une concession nécessaire faite au lecteur virtuel; c'est pourquoi, avoue Pinget, il a décidé d'écrire des romans plutôt que des poèmes:

La seule certitude, c'est que je suis plus un poète qu'un romancier. Mais de nos jours, la poésie ne touche plus les gens de la même façon. Alors j'ai choisi la forme romanesque pour m'exprimer en poésie. (...) Le roman ne m'intéresse pas: je fais semblant d'en écrire un. Les gens, eux, croient avoir lu un roman. Qu'ils marchent ça m'est égal: ça prouve que je fais bien mon métier.⁸

Déclaration assez retorse où Pinget, auteur de romans, se refuse à assumer cette "fonction," affirme qu'il n'est pas ce qu'il met tant d'ingéniosité, de talent et de "métier" à paraître et invite ses lecteurs virtuels à lire dans ses romans autre chose que des romans. De façon moins provocante et moins brusque, il a déclaré:

Si je n'ai pas trouvé, ou pas cherché au-delà de quelques années d'exercice, une forme poétique dans le sens étroit, c'est qu'il m'a semblé que seule la forme romanesque ou disons du récit, avec tout ce qu'elle comporte de volonté de développement et de difficultés d'analyse, était susceptible de m'obliger à m'expliquer et par là de me faire communiquer avec l'extérieur. ("Pseudo-principes," p. 315)

Pinget ne part pas, ici, d'une carence supposée du lecteur moderne mais de lui-même et avoue que le roman est un moyen de le faire sortir de lui-même, de l'arracher à l'impossibilité d'écrire.

Pinget, cependant, donne souvent des directives à ses lecteurs virtuels ou du moins leur fait des suggestions. Et d'abord, nous prévient-il, il est absurde de s'intéresser à la biographie d'un auteur car ceci est une manière d'"éluder le texte," selon l'expression de J. Ricardou.⁹ "Mon existence est dans mes livres (...) La vie de l'écrivain transparait à travers ce qu'il écrit. Si vous lisez

Quelqu'un, vous saurez qui je suis. Le reste ne peut concerner qu'une curiosité malsaine et tout à fait infondée."¹⁰

R. Pinget a aussi, clairement et fermement, formulé ses revendications à l'égard du lecteur, toujours dans "Pseudo-Principes d'esthétique":

(...) Et je tiens aussi à l'impression de mystère ou du moins à celle d'incertitude. Il y a de ma part une revendication à l'égard du lecteur. Pourquoi bénéficierait-il d'une clarté d'exposé dont je ne bénéficie pas au cours de mon travail, pourquoi lui mâcherais-je la tâche alors que personne ne me la mâche à moi? Il doit prendre conscience, probablement à la seconde lecture, qu'il participe lui-même au travail d'élucidation, de décortication que je m'impose page après page, prendre conscience que le livre se fait sous ses yeux avec tous les doutes de l'auteur, ses hésitations, ses passions, ses reculs, ses élans comprendre qu'il s'agit là d'une littérature à l'opposé de la classique qui formulait ou prétendait formuler de façon définitive une pensée élaborée avant une situation circonscrite, étayée, annotée et prête à la livraison, sa formulation écrite, telle qu'aurait pu l'imaginer un auteur du XVIIe pour ses tragédies. Cette façon nouvelle de proposer au lecteur un chantier de construction - ou de démolition - est déjà profondément enracinée dans l'art d'aujourd'hui. Elle n'a pas été un choix de ma part, elle s'est imposée comme ma vérité la plus personnelle. C'est répéter que l'artiste qu'il le veuille ou non est engagé dans son époque, non seulement politiquement, acception pour moi dépassée, mais par tout lui-même. ("Pseudo-Principes," p. 317).

Ce fragment de texte expose une théorie de l'écriture mais aussi de la lecture. Barthes, au début de S/Z remarque que "l'enjeu de travail littéraire (de la littérature comme travail)," c'est de faire du lecteur, non un récepteur passif, mais un producteur de textes et distingue texte "scriptible" et texte "lisible"; le texte scriptible étant une production (ainsi, certains textes "modernes"), le texte lisible un produit (comme la littérature de type "classique").

"Plus le texte est pluriel et moins il est écrit," mâché comme le dit Pinget. Lire "n'est pas un geste parasite, le complément réactif d'une écriture que nous parons de tous les prestiges de la création et de l'antériorité. C'est un travail (...) un travail de langage."¹¹

En effet tous les procédés dont se sert Pinget, les variations, permutations, répétitions, contradictions...étudiées plus haut, donnent beaucoup de liberté et de travail au lecteur en l'incitant à choisir parmi les éléments de ce chantier de construction, à participer à la création du livre. J. C. Lieber remarque au sujet de L'Inquisitoire, qu'"On se trouve en face d'une gigantesque source d'information qu'il s'agit pour le lecteur - à l'imitation du questionneur - d'enregistrer et de classer (comme on reconstituait pièce à pièce le puzzle spatial)" et que "L'index des personnages devient rapidement aussi indispensable que le répertoire des rues ou que le plan du château."¹²

En effet sous le titre: Nomenclature des personnes de Sirancy-la-Louve, d'Agapa et des environs mentionnées dans le Procès-Verbal l'éditeur a publié une petite brochure de dix pages avec la liste "des occurrences textuelles" des personnages afin, sans doute, d'aider le lecteur. Celui-ci doit être vigilant car Pinget pose des indices, crée de faux liens afin de l'appâter et de le mener "ailleurs" mais ces indices n'aboutissent à rien, tels la carte postale dans Autour de Mortin, la disparition du secrétaire dans L'Inquisitoire, livre qui est une sorte de Désert des Tartares du roman moderne. En fait ce n'est que pendant une deuxième lecture que le lecteur se rend compte des "embûches."

Lire c'est, en effet, avoir la liberté de relire; la relecture est une prise de conscience: "La relecture, opération contraire aux habitudes commerciales et idéologiques de notre société qui recommande de 'jeter' l'histoire une fois qu'elle a été consommée ('dévotée'), pour que l'on puisse alors passer à une autre histoire, acheter un autre livre (...)." Cependant Barthes pense que, seule cette opération, peut sauver le texte de la "répétition" et le

multiplie dans son divers et son pluriel: elle le tire hors de la chronologie interne ("ceci se passe avant ou après cela) et retrouve un temps mythique (sans avant ni après); elle conteste la prétention qui voudrait nous faire croire que la première lecture est une lecture première, naïve, phénoménale, qu'on aurait seulement, ensuite, à "expliquer", à intellectualiser (comme s'il y avait un commencement de la lecture, comme si tout n'était déjà lu: il n'y a pas de première lecture, même si le texte, s'emploie à nous en donner l'illusion par quelques opérateurs de suspense, (artifices spectaculaires plus que persuasifs); elle n'est plus consommation, mais jeu (ce jeu qui est le retour du différent).¹³

Au contraire des écrivains de type "classique," les écrivains "modernes" se caractérisent également par une absence ou plutôt un refus de cette "peur obsessionnelle de manquer la communication du sens" qui caractériserait "l'ère archaïque - ou enfantine - du discours moderne."¹⁴ Pinget, lui, tient à l'impression de "mystère" et d'"incertitude" qui imprègne ses ouvrages. Alors que

Le lisible (...) est régi par le principe de non-contradiction, mais en multipliant les solidarités, en marquant chaque fois qu'il le peut le caractère compatible des circonstances, en joignant les événements relatés par une sorte de "colle" logique, le discours pousse ce principe jusqu'à l'obsession; il prend la démarche précautionneuse et méfiante d'un individu qui craint d'être surpris en

flagrant délit de contradiction, il surveille et prépare sans cesse, à tout hasard, sa défense contre l'ennemi qui l'acculerait à reconnaître la honte d'un illogisme, un trouble du "bon sens".¹⁵

C'est aussi par la conception qu'il a de la lecture comme un travail et une liberté que Pinget est un écrivain "moderne."

Cependant, lire qu'est-ce encore pour un écrivain comme Pinget? La lecture est, pour lui et pour certains de ses contemporains, écrivains ou lecteurs, un travail, certes, mais ce travail comment Pinget le conçoit-il, spécifiquement, en rapport avec son travail d'écrivain? Pinget n'a pas exposé directement ses idées à ce sujet mais en interrogeant certains de ses romans sans doute pourrions-nous nous faire une idée de ces notions mouvantes, complexes, subtiles qui forment, peut-être, le noyau de la création scripturale chez Pinget.

Dans les romans de R. Pinget, comme je l'ai déjà noté, il est souvent question de couples à la Don Quichotte et Sancho Pança. Il est aussi d'autres couples qui semblent créer ensemble, l'un puisant son inspiration dans le travail de l'autre et ceci réciproquement. Ainsi, Maurice, le peintre et Toupin, le joueur d'orgue de Barbarie dans Clope au dossier; le peintre arrive au pont où il a l'habitude de travailler et où Toupin égrène, jour après jour, sa musique,

Il dirait bonjour à Toupin et il commencerait sa toile. Et Toupin de son oeil en-dedans verrait défiler sur la toile simple suggestion d'abord la dernière des personnes qu'il aurait vues passer effacée par l'avant-dernière puis par celle d'avant et par les autres et il les suivrait en tournant à ce moment sa manivelle à l'envers simple distraction ce qui ferait

dire à Maurice qu'est-ce que vous nous jouez la monsieur Toupin ou au contraire ne rien dire et recommencer sa toile non pas comme hier mais avec ces passantes surgies de la ritournelle à l'envers et on se demanderait simple hypothèse si dans un sens Maurice et Toupin ne feraient pas la toile ensemble, une toile en arrière au-dessus peinte de ces passantes et de leur train-train et de cette misère sous les platanes, une autre toile dont celle-ci cette dernière-née du café du matin et de la nuit et du mal de coeur ne serait qu'une mauvaise copie, l'autre la vraie naviguant déchiquetée au-dessus des têtes puisqu'un jour viendra où ni Toupin ni personne ne pourra n'y étant plus dire j'étais là attentif à ce moment précis. (pp. 103-04)

Il est à noter la prudence du narrateur qui emploie le conditionnel et des incises comme "simple suggestion," et "simple hypothèse." En 1966, Pinget lui-même, avait tenté une sorte de dialogue artistique, Cette Chose, avec le peintre Jean Deyrolle. Ce grand livre à planches comprend onze petits textes de R. Pinget et dix eaux-fortes de J. Deyrolle. La rencontre a lieu dans l'atelier du peintre et "celui-qui écrit" propose: "Chacun se sert de ses armes. J'écris un texte. Vous répondez par un dessin. Je réponds à ce dessin par un nouveau texte. Vous me renvoyez un deuxième dessin. Et on continue comme ça." Dès le premier dessin "celui qui écrit" se rend compte qu'"il n'y a pas de dialogue possible" et reconnaît, à la fin, que "le monologue a gagné la partie" car "le dialogue a cessé où l'art a affirmé ses exigences" et "le drame se joue tout à l'heure loin du bavardage."¹⁶ Le dialogue Pinget-Deyrolle, Toupin-Maurice est une illusion, le drame se joue ailleurs, la vraie toile navigue au-dessus des têtes. Il est vrai qu'il s'agit d'un dialogue entre des arts différents, peinture et musique pour Maurice et Toupin, écriture et gravure pour Pinget et Deyrolle.

Dans Baga, les deux musiciens, La Vielle et Piston, pratiquent, eux, le même art et semble créer ensemble: "Ils ne dorment pas. Ils causent la nuit. J'entends leurs voix comme des cassures, parfois comme des frissons. Qu'est-ce qu'ils disent? Je ne sais pas. Toujours la même chose comme une prière à deux temps. Plutôt comme s'ils épelaient chacun leur tour une longue phrase" (p. 82). On retrouve une image assez semblable, en ce qui concerne ici peut-être la création littéraire, dans Fable: deux promeneurs, habillés de robes blanches, passent, le bras de l'un sur l'épaule de l'autre; tous deux semblent composer une lettre difficile, l'un corrige l'autre, l'autre inspire l'un (dans les deux sens du terme, "inspiration créatrice" et "inspiration," l'une des deux opérations de la respiration), d'abord deux voix puis une voix commune répète la phrase "arrachée au tréfonds des consciences." Est-ce l'image idéale de l'écrivain et de son lecteur, la création étant une sorte d'acte d'amour, un acte de transnarcissisme comme le souligne plus loin "l'accouplement" des "deux personnages en robes blanches"? (pp. 16-18).

Cette proximité aboutit parfois, en effet, à une union, la lecture devient en quelque sorte un miroir alternatif et réciproque, ainsi Théodore, dans Cette Voix, dit au "je" du cimetière: "tout transparaît sur votre visage vous aurez beau barrer rayer effacer considérez-moi un peu comme votre ardoise je ne retiendrai de vos paroles que ce qu'il vous en plaira" et le "je" lui propose une sorte d'écriture à deux: "je lui parle alors de l'ardoise restée cachée jusque-là peut-être pourrions-nous tenter ensemble des rédactions sur

les sujets contenus dans votre boîte à trésors idée absurde qui compliquera les choses multipliant le nombre des irresponsables" (p. 48). Il reconnaît que cela n'aboutirait qu'à créer, comme deux miroirs qui se font face, des illusions et des mensonges multipliées à l'infini.

Dans Fable, l'hôte et l'invité, la voix de l'un, la voix de l'autre se confondent; à la fin de la première partie, juste avant que Miaille ne se crève les yeux: "Une seule et même réponse est formulée de l'aube au soir par un seul et même hôte, ils se sont confondus," et "Recommençait sa lecture jusqu'à confondre la voix qui parle avec la sienne (...)" (p. 165). Le but, dans Fable, c'est d'abolir les miroirs, de les rendre inutiles. Le voyageur et le sédentaire "Vivaient ainsi dans l'inconscience, leurs regards se pénétrant tout le jour, leurs pensées miroirs l'une de l'autre (...)" (p. 28); les miroirs étaient "devenus inutiles et les subtilités de langage et les craintes d'être blessant une seule et même réponse est formulée de l'aube au soir par un seul et même hôte ils se sont confondus" (p. 72).

Cependant la quête de l'unité aboutit à un échec; l'unité, sans doute, n'est-elle pas souhaitable. Lire et écrire sont deux activités appartenant à des domaines différents. Toutes deux participent de la création mais de façon opposée et Blanchot parle de la lecture comme une "liberté qui accueille, consent, dit oui." Ce "oui" est "l'essence de la lecture" par opposition à l'expérience de la création qui touche à l'absence, aux tourments de l'infini." La lecture, selon Blanchot, est, en un sens, plus positive que la création, "plus créatrice

quoique ne produisant rien." A Kafka, "l'angoisse," "les récits inachevés," le tourment, "la certitude que La Métamorphose est illisible, radicalement manqué." Mais au lecteur de Kafka "l'angoisse qui devient aisance et bonheur," "le tourment de la faute qui se transfigure en innocence." Telle est, pour lui, l'essence de la lecture qui évoque, bien plus que la lutte du créateur avec le chaos, "la part divine de la création."

De là l'amertume, les griefs de beaucoup d'écrivains, peut-être même aussi de Pinget parfois, contre "une certaine catégorie" de lecteurs, griefs que Blanchot trouve "déplacés." Ainsi Montesquieu qui demande qu'on ne parcourt pas d'un oeil "léger," capricieux, ignorant, la somme de toute une vie de labeur et de recherches, Valéry s'inquiétant de l'inculture du lecteur modernes... La lecture, pourtant, demande la légèreté, une certaine insolence et une lecture "pénétrée de dévotion," "quasi religieuse," apporterait "des périls encore plus graves" car la légèreté "annonce le bonheur et l'innocence de la lecture qui est peut-être en effet une danse avec un partenaire invisible dans un espace séparé, une danse joyeuse, éperdue, avec le "tombeau."¹⁷

Chapitre X: Notes

- 1 Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire," Poétique, No. 14 (1973), p. 178.
- 2 Jacques Lacan, "Le séminaire sur 'La Lettre volée,'" dans Ecrits, p. 41.
- 3 Cité par T. Todorov dans "Langage et littérature," Poétique de la prose (Paris: Editions du Seuil, coll. "Poétique," 1971), p. 35.
- 4 Todorov, p. 39.
- 5 Prince, p. 185.
- 6 Jean-Claude Lieber, "Structures du récit dans L'Inquisitoire," Poétique, No. 14 (1973), p. 251.
- 7 Bruce Morissette, "Robert Pinget, L'Inquisitoire," The French Review, octobre 1963, pp. 121-22.
- 8 "Pourquoi écrivez-vous?" dans Le Nouvel Observateur, p. 41.
- 9 Jean Ricardou, "L'impossible Monsieur Texte," dans Pour une théorie du Nouveau Roman (Paris: Editions du Seuil, coll. "Tel Quel," 1971), p. 69.
- 10 Pinget, "Je n'ai pas de vie" cité par Ricardou dans Le Nouveau Roman, p. 161.
- 11 Barthes, S/Z, p. 16.
- 12 Lieber, p. 259.
- 13 Barthes, p. 22.
- 14 Barthes, p. 85.
- 15 Barthes, p. 162.
- 16 Robert Pinget et Jean Deyrolle, Cette Chose (Paris: Denise René, éditeur, 1967), sans pagination.
- 17 Blanchot, L'Espace littéraire, pp. 257-61.

CHAPITRE XI

"PINGET," PREMIER LECTEUR?

Le "premier" lecteur est, bien sûr en un sens, Pinget lui-même. L'acte d'écrire est accompagné de son commentaire, de son auto-critique et cela presque simultanément. Les injonctions, les exhortations, les promesses qui se bousculent à l'infinitif ou sous forme de phrases nominales dans Clope, "Du nerf" (pp. 101 et passim), "Du calme" (p. 127); dans Quelqu'un, "Aller de l'avant" (p. 119), "Du calme. Je vais trop vite," "Ne pas tomber dans la grossièreté" (p. 115), "S'accrocher, s'agripper" (p. 122), "Précision et discipline" (pp. 144 et 253), "Tâcher de dire des choses exquisées pour neutraliser le vomit" (p. 147), "Dire des choses universelles" (p. 227); dans Cette Voix, "Reprendre du poil de la nuit" (pp. 21, 28, et passim), "Beaucoup de distance beaucoup de hauteur" (p. 22), "Nous y arriverons bien avec de la méthode" (pp. 44, 67, 141), sont aussi les exhortations et les promesses que l'écrivain Pinget s'adresse à lui-même afin de pouvoir continuer.

C'est aussi la part du lecteur en lui qui pointe et se fait exigeante. L'écrivain se fait le lecteur à venir,

L'on dit parfois que tout auteur écrit en présence de quelque lecteur ou encore pour être lu. C'est un manière de parler peu réfléchi. Ce qu'il faut dire c'est que la part du lecteur, ou ce qui deviendra un fois l'oeuvre faite pouvoir ou possibilité de lire est déjà présente, sous des formes changeantes, dans la genèse de l'oeuvre.

Dans la mesure où écrire, c'est s'arracher à l'impossibilité où écrire devient possible, écrire assume alors les caractères de l'exigence de lire et l'écrivain devient l'intimité naissante du lecteur infiniment futur.¹

Ainsi, à un moment dans Baga, c'est le lecteur qui semble s'exprimer lorsque le roi écrit: "Ne pas introduire trop vite les gens dans ta pensée, tu risques l'incompréhension," et plus loin:

Chat-tigre égale nuit. Sauterelle égale jour. Lorsque j'entends crisser la sauterelle je sais que c'est le matin. Je pourrais dessiner en haut d'une page une sauterelle à la place du soleil ou un chat-tigre à la place de la nuit. Pour les autres il y aurait non-sens. Leur expliquer. Ne pas être un incompris, mort, une croix. Je refuse de mourir. (p. 71)

Ecrire, c'est aussi lire dans le sens où c'est par un mouvement à la fois altruiste et égoïste ("Ne pas être un incompris"), se mettre "à la place" du lecteur; le lecteur, tout comme le narrateur de Quelqu'un, veut que "quelqu'un," ici l'écrivain, se mette à sa place. La part du lecteur, cependant, doit être très surveillée afin d'éviter toute facilité ou démagogie.

Et l'écrivain, parfois avec un certain masochisme, ne se fait pas faute de critiquer ses intentions, les résultats obtenus, son imagerie. Plus rarement il se félicite et alors sur le mode ironique. Le narrateur de Quelqu'un s'auto-fustige, s'accuse de "malhonnêteté" et d'avoir "beaucoup exagéré" dans le sens de "la catastrophe": "Bien fait que mes exposés aient foiré, je ne l'ai pas volé. Dans celui-ci, sitôt que je commencerai à m'écarter un peu de ma voie sous prétexte d'être plus intéressant que je ne suis, il faut que je trouve

sur-le-champ un moyen de me fesser" (p. 215). Cependant lorsqu'il a effectivement "exagéré," il se trouve, alors, une excuse plaisante; ainsi, après avoir proféré une obscénité au sujet du pape: "Là j'exagère mais il y a des moments on a le droit, ça fait soupape, ça libère. Je viens de faire un jeu de mots sans le vouloir, très faible d'accord mais sans le vouloir" (p. 177)

Une voix, dans Passacaille, commente et se plaint des résultats obtenus: "C'était bien avant le temps qu'aurait commencé l'histoire mais là encore que de prudence, que d'attention, éléments épars, tout aborder par la tangente, et pour en tirer quoi, bribes sans saveur, processus fourbu des exilés de tout poil" (p. 125). "Dans sa musette" le "il" de Fable "reprend la lettre mortelle et la relisant n'y découvre qu'une aventure transcrite en termes d'almanach, vulgaire et pitoyable, quel histrion l'aurait dictée (...)" (p. 17), l'écrivain relisant ce qu'il a écrit se sert d'un conditionnel "d'indignation"; il est horrifié par ce que l'inconscient-histrion a pu lui dicter "du fond de sa crevasse" mais cela est peut-être aussi une faillite du destinataire "ce lecteur sublimé par les années perdues" qui, de la fable: l'attaque des sauvages "si bien mêlée aux angoisses du cauchemar" ne saisirait "qu'un chagrin vague transcrit en termes puérils, point de symboles, encore moins de réminiscences" (p. 17).

Dans Le Libera une voix semble parfois critiquer un texte écrit et plus rarement distribuer des compliments: nous assistons à un déjeuner auquel la Lorpailleuse est invitée, à la pension Mortin; tous les convives sont décrits ainsi qu'un homme qui doit "être représentant,

quelque chose dans ce genre. Ça se voyait figurez-vous à sa cravate et à la façon dont il dépliait sa serviette (...)" et la description se termine ainsi: "un tas de petits détails tellement bien observés" (pp. 147-48), comme si un lecteur donnait une appréciation ironique de la réussite de la description de cet homme d'encre et de papier.

Lorsque le fils Pinson, en présence du châtelain de Broy, se moque des prétentions littéraires de Mortin, celui-ci relève la plaisanterie assez sèchement; les commentaires à ce sujet: "on ne pouvait pas supposer que ce seigneur (...) nourrissait une sorte de considération pour les tendances littéraires et de pitié pour l'échec de l'absent," sont interrompus par un "bref tout ce qu'on peut dire de plat sur le sujet" (pp. 184-85), comme si l'écrivain, ici lecteur critique, se refusait à s'appesantir d'avantage sur des évidences d'une telle banalité. Il en est de même lorsque le narrateur nous plonge dans les pensées de Mortin: "Mortin à sa fenêtre penserait à quelque chose comme sa vie, l'échec sur toute la ligne, la mort qui gagne du terrain, les affections perdues, l'image qu'il s'était faite de soi et n'est plus que fumée, bref tout ce qu'on peut dire de plat..."

(p. 201). Et également après l'hypothèse émise que Mortin serait mort: "la mort, ah s'il l'avait su il se serait fait une raison mais voilà...bref tout ce qu'on peut dire de plat sur le sujet et sur tant d'autres (...)" (p. 213). Ce "tout ce qu'on peut dire de plat..." contredit l'une des exhortations du narrateur de Quelqu'un de "Dire des choses universelles" (p. 227).

Pinget se livre aussi à une critique explicite de sa propre imagerie, ainsi pendant la description d'un des fantasmes de l'adolescent, mutilé par une tronçonneuse, dans Passacaille" (...) du pauvre corps il ne restait que le crâne et une main crispée sur la chaînette de communiant, ce genre d'image fatiguée qui vous avait pourtant une note poignante (...) critique explicite ou simplement suggérée comme dans Cette Voix: "Continuellement il sortait une lettre de sa poche et la lisait ou croyait la lire et la remettait en place et continuait de déambuler quoique de plus en plus lentement suite d'une grande fatigue et de l'âge et caetera sur le sentier du bord de l'eau où les nénuphars donnaient une note romantique plus loin la lande et" (p. 167). Le "et caetera" en dit long sur la lassitude de l'écrivain en ce qui concerne certaines images "usées jusqu'à la corde," ce "et caetera" n'est même pas répété complètement et est soudain tronqué, arrêté comme un disque par une main impatiente ou comme si l'écrivain s'adressait à un lecteur qui avait déjà beaucoup lu et relu les mêmes choses; ce lecteur c'est aussi, bien sûr, lui-même:

C'est seulement au cours de la tâche de réalisation alors que le pouvoir de lire est encore tout intérieur à l'ouvrage qui se fait que l'auteur lui-même toujours inexistant, peut se dédoubler en un lecteur encore à venir et à chercher par le biais de ce témoin caché à vérifier ce que serait le mouvement des mots resaisi par un autre qui ne serait encore que lui-même c'est à dire ni l'un ni l'autre mais la seule vérité du dédoublement.²

Il semble que, très souvent, la narration double la fiction, la questionne, la critique, la retient ("fiction" et "narration" sont

pris au sens où les définit Ricardou, dans Problèmes du Nouveau Roman: "fiction," ce qui est conté; "narration," manière de conter³). Dans Passacaille, une voix se demande "Que faire de ces bribes" (p. 83), bribes de réel, de rêves, d'autres textes. A la première page de Fable, il nous est dit: "Mais quelqu'un l'avait vu dans la clarté lunaire, un promeneur attardé," trois paragraphes plus loin, le syntagme "Et cet autre attardé" semble s'énoncer sur un ton de commisération ironique: au niveau de l'anecdote que faisait-il, cet autre attardé? Que croyait-il surprendre? et au niveau de la "narration" que faire de cet élément de l'anecdote? Une question assez semblable, "Que faire?", est posée dans Cette Voix: "La remontée malgré tout une fois faite avec le sérieux des enfants reprendre le tout sans visée autre que le plaisir mais que faire du vieil homme qui se débat sur l'oreiller (...)" ; l'écrivain veut continuer, ou plutôt terminer, dans la jouissance et l'innocence, son travail d'écriture mais ne peut ignorer les éléments de l'intrigue que lui-même a posés au long du texte, ici un mourant qui s'oppose au mouvement vers le plaisir; il se propose différents moyens, pour en quelque sorte, faire revenir le vieillard à la vie, au niveau de la fiction d'abord: "lui parler" mais "il n'entend plus tout occupé à rassembler ses forces pour le malpas." "ou" de façon plus significative et efficace, au niveau de la narration "trouver une voix différente qui lui parviendrait comme un élixir (...)" (p. 225). Le lambeau de phrase de la page suivante: "Une voix différente qui doit assurer la relève" nous laisse à penser que le mourant c'est, en fait, le roman qui s'achève et que "la voix

différente" dont il est question sera celle du prochain roman. Cette voix différente, cette "loi nouvelle" (p. 225) rendra "soudain," le vieillard, le roman à "l'état d'origine," grâce à "un plongeon infenable dans l'eau du rêve où depuis toujours il évolue," fera que l'écrivain continuera à écrire et aura "sans outrer quoi que ce soit la certitude d'être enfin rendu en poésie" (p. 225). Dans Le Libera, la voix de la narration a son "mot à dire" quant à la direction que va prendre la fiction; cette voix retient la fiction, pose des questions, donne des ordres, des conseils: la Lorpailleur arrive à Bonne-Mesure pour déjeuner avec la châtelaine et sa nièce et, au milieu de la description des différentes arrivées, cette voix se fait entendre: "Plongée dans autre chose, n'écrivez pas, le drame couve ailleurs, comment opérer le passage, la question était posée dès le départ, n'y répondre qu'insensiblement" (p. 199). La voix de la narration ignore les limites du livre, c'est elle qui, à la fin de Le Libera, balbutie: "Plus question de se reprendre, plus question de finir (...) Plus question de finir (...)" (p. 222), c'est elle, aussi, qui sectionne le corps du livre avec les "Ou" innombrables, qui empêche l'anecdote, la fiction de se déployer avec bonheur.

Cette voix, la voix de la narration c'est peut-être la voix de l'écrivain qui se fait lecteur de sa propre oeuvre "au cours de la tâche de réalisation," oeuvre qui se présente sous la forme d'un "chantier de construction," selon l'expression même de Pinget, citée plus haut. Souvent la lecture de ses romans laisse cette impression d'inachevé: ainsi, par exemple, dans Le Fiston, il est relaté la

rencontre de deux camarades, Rodolphe et Georges, sur un ton qui paraît détaché, objectif; les deux hommes entrent chez la marchande de couleurs et soudain le lecteur bute sur une petite notation: "Dire ce qu'ils ont dit," comme si l'écrivain se promettait de relire ces notes, de revenir sur son travail et d'ajouter un passage que, pour une raison ou pour une autre, il n'avait pas eu le temps ou l'envie de rédiger à ce moment là. Dans Cette Voix, certaines notations, également, donnent à penser que l'écrivain va reprendre ce qu'il a écrit; Pinget se propose à lui-même et à son lecteur virtuel un projet, un but: "Refaire une journée de Mortin dans cette maison pas celle-ci l'autre préciser les détails salon salle à manger couloire vestibule cuisine chambres chambres chambres, vraiment oui il y avait de quoi perdre la boule" (p. 104).

Pinget dit qu'il ne sait jamais à l'avance ce qu'il va écrire, qu'il se trouve, en fait, dans la même situation qu'un lecteur non prévenu: "Je découvre au fur et à mesure que j'écris un terrain inconnu, mot après mot et dont je ne verrai l'ensemble qu'une fois terminé" ("Pseudo-Principes," p. 317). Cependant, un écrivain ne peut jamais être complètement lecteur de sa propre oeuvre achevée car il ne peut oblitérer la part de l'écrivain en lui. Peut-être Pinget veut-il faire de ses lecteurs virtuels des lecteurs qui ne "lisent" pas de façon innocente, peut-être veut-il faire d'eux des êtres responsables, conscients d'être engagés dans une aventure, des lecteurs qui soient capables de sentir en eux "la part de l'écrivain" au moment où ils lisent tout comme Pinget, sans doute, au moment où il écrit se doit

de reconnaître, de travailler, de lutter avec, ce qui en lui, est la "part du lecteur."

La "part du lecteur," chez l'écrivain, est double en quelque sorte; elle comprend, d'une part celle du lecteur virtuel ou du moins celle du lecteur tel que se l'imagine l'écrivain; l'anecdote, l'intrigue est une concession faite au lecteur qui lit sans "la part de l'écrivain," de façon incomplète. Dans Cette Voix, à un moment donné, la tentation est grande de "congédier" l'anecdote qui prend, ici, la forme d'un personnage, Théodore: "Et d'abord congédier Théodore il n'a que faire dans ce cloaque celui qui parle répond de ce qu'il avance aucune manoeuvre astuce ou dérobade n'est plus de mise," mais sans Théodore, sans anecdote "Quel support désormais à cette parole qui ne peut tarir" (p. 147). L'intrigue est nécessaire aussi à l'écrivain, du moins à Pinget car, comme nous l'avons vu, elle l'arrache à l'impossibilité d'écrire, elle l'oblige à s'expliquer donc à faire des "concessions" pour "ne pas être un incompris." La seconde part du lecteur, dans l'écrivain, c'est l'écrivain lecteur de lui-même, exigeant, sans illusions, cynique quelquefois, stérilisant parfois. Dans l'écriture pingétienne, on sent constamment cette tension entre ces deux "lecteurs," ce va et vient entre lecture faite par "l'autre" et lecture faite par "soi-même," entre le désir de "dire des choses universelles" et le dégoût de la pomposité et du verbiage, entre un bonheur langagier et une terrible rigueur, entre l'acteur, l'histrion et l'être authentique (est-il possible de se faire reconnaître comme "être authentique" sans une certaine mauvaise foi ou du moins une

certaine coquetterie?), entre fiction et narration, l'une inspirant l'autre, l'autre corrigeant l'une... Ce conflit surgit au moment et à cause de l'écriture mais c'est aussi grâce à sa mise en écriture qu'il peut être non pas anihilé mais dépassé.

En ce qui concerne le lecteur "réel," peut-être lui est-il impossible de lire certains passages de Cette Voix et surtout le début, comme s'il lisait un roman de Balzac par exemple, c'est à dire sans "la part de l'écrivain," sans s'être essayé, au moins une fois, à la pratique de l'écriture. Cette Voix nous fait assister aux circonstances qui précèdent, qui entourent l'acte de commencer ou de recommencer à écrire; l'écrivain, dans la nuit, les limbes, "enjambe" ses ouvrages précédents et émerge de "moins que rien sous zéro" (p. 8): "et cette nuit compacte aujourd'hui cette nuit ce temps neuf que je ne connais pas encore et qu'il va me falloir à tâtons manier remanier organiser à mon usage chose en soi émouvante n'était la fatigue non encore vaincue d'une épreuve comme on n'en a jamais subi moi du moins" (p. 11). L'écrivain semble découragé, affaibli: "l'âge venant et la régression du désir battu par l'orage des grands mythes oubliés le mal reprend soudain toute sa force et vous laisse sans défense dans la gueule de l'ogresse l'humanité triomphante mère Ubu de cauchemar" (p. 21). Pourtant, il doit sortir de la nuit et cela grâce à l'écriture:

Ma sortie dans la nuit mais quelle nuit pas la grande son nom imprononçable lointaine référence des états nocturnes pour histrion en mal de vague à l'âme profonde nuit indiscernable de l'être et de l'amour ma

sortie serait de théâtre fausse sortie m'en accommoder
 faire appel aux signes qui la rendent acceptable (...)
 (p. 27)

Les signes qui rendent la fausse sortie hors de la nuit acceptable sont, sans doute, comme nous l'avions suggéré au début, ceux de l'écriture. Ecrire ce n'est peut être pas seulement "se faire aussitôt lecteur" comme le disait Ricardou, c'est cependant se faire assez lecteur afin de pouvoir écrire. Lire ce n'est peut-être pas seulement "se faire aussitôt écrivain," toujours selon Ricardou, c'est, cependant, ne jamais oublier "la part de l'écrivain" et travailler avec elle.⁴ Ecrire c'est travailler en n'oubliant pas que le lecteur moderne, le lecteur futur lit avec "la part de l'écrivain."

L'une des différences essentielles entre écrire et lire, écrivain et lecteur c'est que, comme le remarque Blanchot, "l'écrivain ne lit jamais son oeuvre," celle-ci achevée, ce qui est là "dans la présence globale d'un texte définitif se refuse" ou bien exclut celui qui "l'ayant écrit veut encore le resaisir à neuf par la lecture." "Nul qui a écrit l'oeuvre ne peut vivre, demeurer auprès d'elle. Celle-ci est la décision même qui le congédie, le retranche, qui fait de lui le survivant, le désœuvré, l'innocué, l'inerte dont l'art ne dépend pas."⁵ L'écrivain, donc, au contraire du lecteur, ne peut s'attarder mais doit reprendre le harnais et s'atteler à une nouvelle oeuvre, trouver une "Voix différente qui doit assurer la relève" (Cette Voix, p. 226), "Trouver une autre façon de formuler l'informulable" (Cette Voix, p. 220).

Chapitre XI: Notes

- ¹ Blanchot, L'Espace littéraire, p. 267.
- ² Maurice Blanchot, "La Parole vaine," postface à Le Bavard par L.-R. des Forêts (Paris: Editions Gallimard, 1946; repris avec la postface en sus Paris: Union Générale d'Editions 10/18, 1963), p. 175.
- ³ Jean Ricardou, Problèmes du Nouveau Roman (Paris: Editions du Seuil, coll. "Tel Quel," 1967), p. 11.
- ⁴ Ricardou, Problèmes, p. 26.
- ⁵ Blanchot, L'Espace, p. 131.

CONCLUSION

Sous une forme récurrente, spiralée, Robert Pinget fait jouer des thèmes très quotidiens, un enterrement, une fête de patronage, un déjeuner..., propres à éveiller chez le lecteur une impression de familiarité; ces thèmes sont, à chaque fois qu'ils s'insèrent à nouveau dans une fiction, légèrement déplacés, gauchis et produisent un sentiment d'"inquiétante étrangeté" car l'on pressent qu'ils sont pris "dans la trame d'une autre figure elle aussi porteuse de sens mais à venir, non encore soumise aux lois du discours" comme l'écrit Pinget dans un petit texte: "Mandala," cet "à venir" est le roman à écrire.¹ Pinget vient de publier un nouveau roman, L'Apocryphe, qui, il le dit lui-même, est la synthèse de ses ouvrages précédents.² Dans ce roman, selon Pinget, toute la "vie intérieure" de son auteur est "consignée."³

La notion de "scories," déchets, résidus, dont l'élimination est mentionnée dans Passacaille comme l'un des buts de l'écrivain: "Quelques images qu'il fallait amplifier, débarasser de leurs scories (...)" (p. 17) est reprise dans L'Apocryphe: "on pressent un discours, des mots encore mais débarassés de leurs scories, l'oreille n'est pas prête à les recevoir" (p. 159). Débarasser les mots de leurs scories serait sans doute les réduire à l'état de purs signifiants. Cette nostalgie d'un langage "pur" explique, entre autres particularités, le goût de Pinget pour les énumérations de noms de

fleurs et de plantes que le profane en botanique ne peut accrocher à aucun référent comme "l'arbousie," "l'alaterne," le "ciste" dans L'Apocryphe (p. 101), le "mélampyre," le "mélilot," le "rhinante" dans Cette Voix (p. 53). Elle explique également les "créations pures" de Graal Flibuste, l'usage des formules en latin...

A cette idée de "scories" cependant Pinget ajoute ou oppose, dans L'Apocryphe, celle de "scolies." Il éprouve, en effet, le besoin de s'expliquer, comme nous l'avons vu et, dans L'Apocryphe, "les commentateurs successifs proposent des scolies incompatibles" (p. 100). Il s'agit donc, et cela s'applique à tous les romans de R. Pinget, de débarrasser le mot de ses scories et paradoxalement de multiplier à son propos les scolies d'ailleurs incompatibles entre elles ou de souligner, en outre, leur incompatibilité. C'est que l'écriture pingétienne est placée sous le signe du double, du conflit, de la contradiction. Pinget a revendiqué ce droit à la contradiction et surtout à la contradiction de la contradiction à un moment où certains tenants du Nouveau Roman étaient peu enclins à favoriser la "déviance" théorique. Après avoir déclaré, au colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman en 1971, à la façon d'un "nouveau romancier" que "tout ce qu'on peut dire ou signifier" ne l'intéressait pas, il s'est rétracté, à la fin de son exposé, en admettant que peut-être les "histoires" l'intéressaient au plus haut point et que, de toutes façons, "se tromper au départ sur le sens de sa recherche n'a pas d'importance puisqu'en définitive ces directions différentes se rejoignent au coeur même du mot" et qu'il ne fallait pas ignorer que

de "quelque façon qu'on aborde un problème, la façon contraire est pareillement efficace" ("Pseudo-Principes," p. 310 et pp. 323-24). Quelques années auparavant Pinget mentionnait dans une lettre à Vivian Mercier "la seule réalité qui soit, son âme,"⁴ il parle aujourd'hui de sa "vie intérieure" et même d'"indicible"! Ces notions étaient taboues pour les Nouveaux Romanciers, du moins il y a encore quelques années. Il ne s'agit cependant pas uniquement, et peut-être absolument par, de provocation de la part de Pinget.

Le thème du double, de la division, de la contradiction se répercute au coeur même du mot. Inversement la contradiction inhérente au langage et à l'écriture engendre ces thèmes. L'angoisse (mais s'agit-il d'angoisse ici?) existentielle, le "je suis, j'aurais pu ne pas être ou j'aurais pu être autre" a son correspondant au niveau de l'énonciation; l'aphorisme de Quelqu'un: "ce qui est dit n'est jamais dit puisqu'on peut le dire autrement" (p. 45) à propos duquel Pinget avait noté qu'il évoquait, "la fascination des possibles"⁵ se retrouve un peu différent mais encore plus troublant dans L'Apocryphe: "L'indicible accompagne toute formulation comme son ombre" (p. 134). En effet, plus justement que de contradiction, il s'agirait de "possibles," la contradiction n'étant alors qu'une manifestation de ces "possibles" puisque cette notion de contradiction est elle-même constamment remise en question.

"Enfin, n'oubliez pas que mon travail est du domaine de l'art et que j'y emploie tous les artifices du langage, dont la contradiction n'est pas la moindre."⁶ Pinget a choisi d'écrire cette

contradiction, de la rendre possible afin de la contester dans sa possibilité même et de recommencer; réciproquement la contradiction, les "possibles" déterminent le ton de cette oeuvre écrite.

En avouant son goût pour les histoires tout en proclamant que la signification n'avait pas d'importance pour lui que voulait dire Pinget? Probablement ceci: tout est langage (même "l'âme"), le langage est contradiction, remise en question et forme un être, une oeuvre contradictoirement possibles. Sans doute était-il en avance sur son époque comme l'avait d'ailleurs remarqué Robbe-Grillet.⁷

Avec le temps, en effet, on assiste à une sorte de retour du refoulé du moins chez certains lecteurs dont je suis. Il y a quelques années on disait par exemple que le "personnage" du Nouveau Roman n'avait aucune consistance et que ce flou était encouragé au niveau de l'onomastique. Et pourtant s'il est facile de ne pas se souvenir du nom de certains personnages balzaciens même les mieux "campés," qui peut confondre Wallas et Mathias, Mortin et Mortier, La Lorpailleur et Latirail? Réduire le nom à une initiale, je pense à "A..." dans La Jalousie, ce n'est peut-être pas tant désinvestir le personnage que réinvestir la lettre "A." A... observée contient autant la possibilité de décevoir ou pas l'observateur qu'Odette "éclairée en plein par la lampe," tenue prisonnière par le regard de Swann s'essayant à surprendre l'infidélité présumée de sa maîtresse entre les lames obliques des volets d'un appartement qu'il croit être le sien. La chevelure de A... qui s'offre à la brosse a autant de pouvoir érotique que "les cheveux confusément rattachés" de la Princesse

de Clèves faisant des noeuds à la canne des Indes de Nemours et épiée par celui-ci derrière l'une des fenêtres de son cabinet. Il est vrai que La Jalousie appartient à une époque reculée de l'oeuvre de Robbe-Grillet mais les efforts de l'écrivain pour désinvestir le personnages et autres notions traditionnelles se retournent parfois contre lui... De cela Pinget a toujours été, il me semble, très conscient. Si le texte moderne refuse le renvoi à une quelconque réalité préexistante, il ne peut, du moins refuser au lecteur le renvoi à d'autres textes.

L'entreprise de démythification de l'écrivain est elle aussi placée sous les signes de la contradiction et des possibles, elle cache tout en révélant. Au lecteur, le romancier moderne offre et la serrure et la clef; cependant derrière la porte il y a toujours une autre porte et aux questions "qu'est-ce qu'écrire?", "qu'est-ce que lire?", il n'est qu'en partie répondu.

Conclusion: Notes

- ¹ Robert Pinget, "Mandala," Minuit, No. 1 (novembre 1972), p. 47.
- ² Robert Pinget, L'Apocryphe (Paris: Editions de Minuit, (1980).
- ³ Robert Pinget, "Toute ma vie a passé dans mes livres," "Le Monde des livres," Le Monde, 5 décembre 1980, p. 18.
- ⁴ Mercier, The New Novel, p. 415.
- ⁵ Lettre à l'auteur, 30 mars 1978.
- ⁶ Lettre de R. Pinget.
- ⁷ Alain Robbe-Grillet dans Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, II, 325.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES ET ARTICLES CITES

I. Textes de Robert Pinget

A. Romans et pièces de théâtre:

Entre Fantoine et Agapa. Jarnac: Editions du Feu, 1951; Paris: Editions de Minuit, 1966.

Mahu ou le matériau. Paris: Editions Robert Laffont, 1952; Paris: Editions de Minuit, 1957.

Le Renard et la boussole. Paris: Editions Gallimard, 1953; Paris: Editions de Minuit, 1971.

Graal Flibuste. Paris: Editions de Minuit, 1956; Paris: Union Générale d'Editions 10/18, 1963.

Baga. Paris: Editions de Minuit, 1958.

Le Fiston. Paris: Editions de Minuit, 1959.

Clope au dossier. Paris: Editions de Minuit, 1961.

Ici ou ailleurs. Paris: Editions de Minuit, 1961.

L'Inquisiteur. Paris: Editions de Minuit, 1962.

Autour de Mortin. Paris: Editions de Minuit, 1965.

Quelqu'un. Paris: Editions de Minuit, 1965.

Le Libera. Paris: Editions de Minuit, 1968.

Passacaille. Paris: Editions de Minuit, 1969.

Fable. Paris: Editions de Minuit, 1971.

Cette Voix. Paris: Editions de Minuit, 1975.

L'Apocryphe. Paris: Editions de Minuit, 1980.

B. Textes courts, exposés et lettres.

Avec Jean Deyrolle. Cette Chose. Paris: Denise René, éditeur, 1967.

"Mandala." Minuit, No. 1 (novembre 1972), pp. 45-48.

"Pseudo-Principes d'esthétique et 'discussion.'" Dans Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. Paris: Union Générale d'Éditions, 1972. Vol. II, pp. 311-50.

"Toute ma vie a passé dans mes livres." Le Monde des Livres, 5 décembre 1980, p. 18.

Lettre à l'auteur. 26 janvier 1978.

Lettre à l'auteur. 30 mars 1978.

II. Articles de critique et ouvrages contenant des chapitres sur l'oeuvre de Pinget

Astier, Pierre. Encyclopédie du Nouveau Roman ou la crise du roman français et le nouveau réalisme. Paris: Nouvelles Éditions Debresse, 1969.

Baqué, Françoise. "La Destruction; Robert Pinget, Samuel Beckett." Dans Le Nouveau Roman. Montréal: Éditions Bordas, 1972, pp. 14-29.

Bourdet, Denise. "Une interview avec Robert Pinget." La Revue de Paris, 70 (janvier 1963), 120-24.

Chapsal, Madeleine. "L'inspiration n'existe pas." La Quinzaine littéraire, No. 54 (16-31 juillet 1968), pp. 8-9.

Duvert, Tony. "La parole et la fiction." Critique, No. 252 (mai 1968), pp. 443-61.

Jean, Raymond. "Le roman de Robbe-Grillet à Pinget." Les Cahiers du Sud, No. 369 (décembre 1962-janvier 1963), pp. 290-93.

Lieber, Jean-Claude. "Structures du récit dans L'Inquisitoire." Poétique, No. 14 (1973), pp. 250-60.

Magny, Olivier de. "Robert Pinget ou le Palimpseste." Postface, Graal Flibuste par Robert Pinget. Paris: Union Générale d'Éditions 10/18, 1963, pp. 163-77.

Mercier, Vivian. "Pinget: The Building Material." Dans The New Novel from Queneau to Pinget. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971, pp. 363-415.

Morissette, Bruce. "Robert Pinget, L'Inquisitoire." The French Review, october 1963, pp. 121-22.

- Ollier, Claude. "Robert Pinget: Le Fiston, Lettre Morte." La Nouvelle Nouvelle Revue Française, No. 81 (septembre 1959), pp. 532-34.
- Ouellet, Réal. Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman. Paris: Editions Garnier Frères, 1972.
- "Pourquoi écrivez-vous? Robert Pinget, prix Fémina 1965." Le Nouvel Observateur, No. 56 (8-14 décembre 1965), pp. 40-41.
- Prigogine, Helene. "Quelqu'un ou l'écriture comme déjection. Autour de Mortin ou la parole anthropophagique." Synthèses, 244 (septembre 1966), 229-33.
- Rambures, Jean-Louis de. Comment travaillent les écrivains. Paris: Editions Flammarion, 1978, pp. 132-37.
- Ricardou, Jean. Le Nouveau Roman. Paris: Editions du Seuil, collection "écrivains de toujours," 1973.
- Roudaut, Jean. "Robert Pinget et la boussole." Critique, No. 303-304 (août-septembre 1972), pp. 729-51.

III. Autres ouvrages et articles

- Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris: Editions du Seuil, 1953; Paris: Editions du Seuil, collection "Points," 1972.
- . S/Z. Paris: Editions du Seuil, collection "Tel Quel," 1970.
- . L'Empire des signes. Genève: Editions d'Art Albert Skira, collection "Les sentiers de la création," 1970.
- . "Drame, Poème. Roman." Dans Théorie d'Ensemble. Paris: Editions du Seuil, collection "Tel Quel," 1968, pp. 25-40.
- . Conférence, Collège de France, Paris, 20 mai 1978.
- Beckett, Samuel. Compagnie. Paris: Editions de Minuit, 1980.
- Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. Vol. I. Paris: Editions Gallimard, 1966; Paris: Editions Gallimard, collection "Tel," 1976.

- Blanchot, Maurice. L'Espace littéraire. Paris: Editions Gallimard, 1955; Paris: Editions Gallimard, collection "idées," 1968.
- . L'Entretien infini. Paris: Editions Gallimard, 1969.
- . "La parole vaine." Postface, Le Bavard par L.-R. des Forêts. Paris: Union Générale d'Editions 10/18, 1963, pp. 163-84.
- Borges, Jorge Luis. Enquêtes 1937-1952. Paris: Editions Gallimard, 1957.
- Derrida, Jacques. De la grammatologie. Paris: Editions de Minuit, collection "Critique," 1967.
- . La Carte Postale. Paris: Editions Flammarion, 1980.
- Fages, J.-B. Comprendre Jacques Lacan. Paris: Editions Privat, 1971.
- Freud, Sigmund. "Au-delà du principe de plaisir." Dans Essais de Psychanalyse. Traduit par S. Jankelevitch. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1973, pp. 7-78.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris: Editions du Seuil, collection "Poétique," 1972.
- Jakobson, Roman. Essais de linguistique générale. Vol. I. Traduit par Nicolas Ruwet. Paris: Editions de Minuit, collection "Arguments," 1963.
- Lacan, Jacques. Ecrits. Paris: Editions du Seuil, collection "Le Champ freudien," 1966.
- Perros, Georges. Papiers collés. Paris: Editions Gallimard, 1960.
- Ponge, Francis. Le Parti pris des choses. Paris: Editions Gallimard, collection "Metamorphoses," 1942.
- Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire." Poétique, No. 14 (1973), pp. 178-96.
- Queneau, Raymond. Les Fleurs bleues. Paris: Editions Gallimard, 1965.
- Ricardou, Jean. Problèmes du Nouveau Roman. Paris: Editions du Seuil, collection "Tel Quel," 1967.
- . Pour une théorie du Nouveau Roman. Paris: Editions du Seuil, collection "Tel Quel," 1971.

Rousseau, Jean-Jacques. Essai sur l'origine des langues. Paris: Editions Nizet, 1976.

Sartre, Jean-Paul. La Nausée. Paris: Editions Gallimard, 1938; Paris: Editions Lidis, 1964.

----- . "Qu'est-ce que la littérature?" Dans Situations II. Paris: Editions Gallimard, 1948; repris sous le titre Qu'est-ce que la littérature? Paris: Editions Gallimard, collection "idées," 1972.

Todorov, Tzvetan. Poétique. Vol. II de Qu'est-ce que le structuralisme? Paris: Editions du Seuil, collection "points," 1968.

----- . Poétique de la prose. Paris: Editions du Seuil, collection "Poétique," 1971.

Weinrich, Harald. Le Temps. Traduit par Michèle Lacoste. Paris: Editions du Seuil, collection "Poétique," 1973.