

Au-delà d'une intense stimulation à la prise de parole et d'une confrontation au fonctionnement de deux systèmes sémantiques (image/sonème) pris dans leurs interrelations, l'intérêt pédagogique de ce point de vue de procédures d'équivalence entre langages différents a été d'engager, parallèlement, les étudiants à une pratique poétique du pictural. Celle-ci s'est concrétisée en un dossier réalisé en sous-ensembles (3 personnes) et se développant en trois étapes de travail:

- Analyse d'une nouvelle image de Man Ray. - Production d'un texte poétique conçu comme lieu d'investissement de cette intrusion primitive dans le visuel. - Formulation du système de transcription image/texte adopté. Par manque de place, on se contentera de reproduire ci-dessous, face à un dessin de Man Ray et à titre d'information, l'ébauche d'un texte (les dossiers complets seront remis à une date ultérieure) proposé par Iwona Eklas, Bogusława Słowicka et Elżbieta Zdybińska, étudiantes en 2ème Année de Philologie Romane à l'UMOS.

La Main Carresse.

Ce matin
de petit jour
dans le flux de la lumière blanche
lentement

d'échelons en échelons de l'aube
du lilas

du saphir
du bleu

du pourpre

L'impudente madame
tourmentée d'une passion
descend

Et là elle se raréfie
étouffée par les confidences de la nuit

MAINTENANT.....



(1) P. Eluard, Les Mains Libres, Pléiade T.I, Gallimard, Paris, 1971, p.663.

Note.

LUBELSKIE MATERIAŁY NEOFILOLOGICZNE — 1983

Véronique Dahlet

La Narration chez Robert Pinget ou la Désorption du Personnage.

En 30 ans d'activité littéraire, Robert Pinget a produit 13 romans (sans compter Monstieur Sonze) qui se décomposent en autant d'univers fictionnels et ce, prioritairement, au niveau de l'écriture. Au lieu d'être ordonnés par thèmes les romans (de Pinget) pourraient être classés selon leurs moyens rhétoriques⁽¹⁾ affirme le critique Jacques Rondaut. Il est clair que pour Pinget, la matière des mots, le langage, est de la plus haute importance. Le pouvoir des mots semble le fasciner: "j'y pense souvent 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". (1) Le langage est une arme à double tranchant: s'il force des analogies perdues à se dire, il fait aussi surgir de l'oubli, de l'inconscient collectif, des peurs ancestrales et des interdits toujours en activité, même camouflés, dans la mémoire humaine. C'est ce pouvoir de la parole qu'instaura d'emblée le premier roman de Pinget, Mahu ou Le Matériau lorsqu'il fait dire au personnage Mahu: "Je vous dit que je suis Mahu. Celui... qui vous habille de toutes ses peaux. Ah! vous en avez encore du chemin à faire. Vous en êtes... tout au début. Mahu aura la vie longue. Il fera le tour du monde, oui monsieur, et sous plusieurs formes à la fois". Il me semble pertinent de proposer une analyse de cette polygraphie croissante du personnage pingetien, pris dans ses avatars linguistiques, à travers précisément le travail sur le langage qui l'édifie. Pour plus de clarté, j'ai découpé l'oeuvre de Pinget en

3 cycles ou séries, correspondant aux trois étapes de ma démonstration. La contestation de la représentation avec Entre Fantôme et Azana (1971), Mahu ou Le Matériau (52), Le Renard et La Bussolle (53), Graal Fibuste (56): 2. Le personnage Rabattu par son langage avec Le Pignon (54), Globe au Dossier (61), L'Inquisitionnaire (62), Quelqu'un (65); 3. Le personnage Rabattu par le langage d'autrui avec Le Libéra (68), Bassacaillet (69), Fable (71), Cette Voix (75), L'Aocorythe (81).

1. La Contestation de la Littérature de la Représentation.

De façon générale, l'on peut dire que de Mahu ou Le Matériau à Quelqu'un, les personnages constituent des unités distinctes. Les uns des autres, en ce sens qu'ils s'inscrivent dans une continuité narrative suffisante pour acquiescer une certaine épaisseur, une personnalité. Chacun d'eux suit sa trajectoire propre, de sorte que le lecteur peut suivre sans ambiguïté possible le fil des actions. Néanmoins, le lecteur sera intrigué car il rencontrera des situations fictionnelles qui, sous une forme apparemment anodine ou innocente, déborderont de la pertinence du personnage lui-même. Tout se passe comme si l'écrivain, en construisant un monde où les personnages comme les actions sont vraisemblables, nous invitait à ne pas y croire, nous disait que tout ce qu'il a écrit est faux: de fait, la contestation de la représentation se nourrit ici de la perversion de la fiction. Dans Mahu ou Le Matériau, le romancier Latirail est obsédé par le souci du vrai: "Je n'écris pas des choses loufoques, j'écris des choses vraies... Il faut absolument que je place ma phrase sur les jeunes filles: mes jeunes filles de 15 ans ont les cheveux gras". Voilà qui est vrai. Mon roman sera truffé de ces remarques. Il faut utiliser le matériau de la vie. "A travers le romancier Latirail, Pinget ouvre le débat sur l'objet littéraire. Quant au statut du personnage, c'est également à travers les préoccupations du romancier Latirail qu'il sera questionné. Celui-ci estime en effet que les noms de ses personnages, "Fion", "Plan", "Pion", sont trop fantaisistes. Il change alors le nom "Fion" en "Bouchéze", d'après lui, plus réaliste. Pinget suivra la logique de son personnage, le romancier Latirail, en faisant venir à la réalité fictionnelle le personnage de Latirail, à savoir Bouchéze. Il fait sortir Bouchéze, personnage au second degré, du roman de Latirail pour le faire entrer dans son propre roman. Bouchéze devient ainsi personnage au premier degré, c'est-à-dire personnage de Robert Pinget. Ainsi, théoriquement, le personnage Bouchéze pourrait acquiescer davantage d'épaisseur et de réalité. Mais face à ces manipulations, le

lecteur ne peut plus avoir une lecture immédiate, naïve, qui se situerait au premier degré. Car Pinget, au moyen de la fiction, dévoile les ressorts de l'écriture, montre de quoi est faite l'écriture romanesque i.e. de mots mais non pas d'épisodes de la vie vécue, du vrai. Si les romans, et plus généralement la littérature, sont vrais, il s'agit de leur vérité interne, autonome, qui, pour Pinget, ne doit, en aucun cas, être comparée, par analogie, à la réalité du monde, de même qu'il ne faudrait pas confondre narrateur et écrivain. Ce débat réapparaît dans Graal Fibuste où un narrateur consigne, avec beaucoup d'amour, dans son journal de bord, toutes les aventures qu'il vit en compagnie de son cocher Brindon; c'est le récit de leur voyage qui constitue le livre. Dans un chapitre intitulé "Le mystère Dunu", le narrateur et son domestique Brindon recomposent, sous forme d'enquête, l'histoire de la famille Dunu et de ses ancêtres, remplie d'affaires de courses et de crimes. Or, quelques chapitres plus loin, la famille Dunu est à nouveau évoquée sous le titre suivant: "Le mystère Dunu (Suite et fin)". Le narrateur nous dévoile qu'il n'y a pas de mystère Dunu, et nous en donne les raisons: "Le mystère Dunu nous intriguait chacun, nous occupait: tous deux et de la sorte prenaient corps en dépit des circonstances, presque en dépit de lui-même... Voilà pourquoi le mystère Dunu n'existait pas". Là encore, le narrateur démonte cette sorte de mise en scène de la fiction qu'il avait lui-même élaborée. Le mystère Dunu était presque devenu réalité, mais "en dépit des circonstances": c'est dire à quel point la littérature, la matière romanesque, n'a aucun besoin d'une extériorité pour se fonder. On le voit, les narrateurs, dans les romans de Pinget, ont la vie dure: Latirail, dans Mahu ou Le Matériau, qui veut écrire vrai, change le nom de son personnage "Fion" en "Bouchéze". Le lendemain, le journal publie en gros titres: "Bouchéze est-il l'assassin de Fion?". Latirail pense être alors le véritable assassin; le narrateur de Graal Fibuste s'aperçoit avec surprise qu'on peut construire un monde entier sans base aucune, sur du vide, sur des sortes de noeuds circonstanciels de temps et de lieux. Et c'est exactement ce qui va se passer avec le narrateur de Le Renard et La Bussolle, John Tinkouin Portidge. Parti en voyage pour Israël, il rencontre David, le juif errant et Renard qui ne le quitteront plus dans son récit de voyage. Malgré le farfouillage des noms (John Tinkouin Portidge), l'historicité biblique (David), l'intrahésicible vie et conscience humaine de Renard, ces trois personnages parviennent néanmoins à une certaine épaisseur: le lecteur les intègre tout à fait à son système de représentation jusqu'à ce que celle-ci soit court-

circuitee par ces fameux noeuds circonstanciels de temps et de lieux. En effet, le narrateur, grand admirateur de Cervantes, après avoir écrit plusieurs pages de Don Quichotte, projette tout à coup David à et Renard dans le roman de Cervantes, pour le plus grand étonnement du lecteur. Celui-ci est contraint de prendre du recul par rapport à sa lecture, son adhésion à la fiction devient impossible.

2. Le Personnage Rabattu par son Langage.

Cette seconde série de romans qui s'ouvre avec Baka marque un tournant certain dans l'écriture et l'esthétique pingétienne: 2.1. du point de vue de l'écriture, par une épuration dans la ponctuation; 2.2. du point de vue du personnage qui commence à perdre de sa consistance car le langage progressivement va prédominer par son abondance. Nous avons vu dans la première série de romans s'ouvrir le débat sur le statut du personnage et sur la notion de véridité de la fiction. Mais ce débat avait lieu a) dans des séquences fictionnelles bien délimitées à l'intérieur du récit b) au moyen de la fiction elle-même. Autrement dit, la réflexion de Pinget était littéralement mise en scène, illustrée si l'on peut dire, cette réflexion était portée à la surface du roman.

Avec cette seconde série de romans, ce débat ne sera plus mis en scène mais on le verra à l'oeuvre, en train de s'écrire par l'écriture même lui-même. Et ceci, par un travail sur la syntaxe principalement.

2.1. Il semble bien que Pinget se soit très vite rendu compte des ressources énumérées, en esthétique et en production de sens, que pouvait procurer un certain travail effectué sur la syntaxe. Or l'une des principales composantes de la syntaxe est le système de ponctuation. Il va donc se libérer de cette contrainte qu'est la ponctuation, et par là-même épurera son écriture et l'enrichir considérablement. Pinget est extrêmement sensible à la ponctuation. Il serait intéressant de faire une étude sur la ponctuation dans son oeuvre, lui-même l'a soulignée. Ce dont il a le plus horreur, c'est du point virgule. En effet, on n'en trouve qu'un, dans Graal Filibuste. A partir de cette deuxième série de romans, Pinget va abandonner tous les signes de ponctuation sauf le point, la virgule (encore qu'il n'y en aura pas une seule dans Cette Voix-1975-). Le seul signe de ponctuation y étant le point et, exceptionnellement, le point d'interrogation dans Quelqu'un (1965). Toutefois, ce sera l'effacement des guillemets ou des tirets qui révolutionnera le plus son écriture, en ce sens que la distinction entre locuteur et narrateur, monologue intérieur et discours va progressi-

vement s'estomper. Ainsi dans Le Fiston, tel extrait de la lettre adressée par M. Leveret à son fils se présente de la manière suivante - mon cher fiston, je recommence discours (contenu de la lettre) - la figure défilée, les accents dénoués, la tignasse hirsute, l'oeil pleureur, la tête vide - discours? description faite par un narrateur omniscient? - la prison où je suis. Ça recommence discours? monologue intérieur? etc. Par l'évacuation de cette convention que sont les guillemets et les tirets, le lecteur par endroits ne parvient plus à distinguer les différentes sources de parole. L'écriture devient tourmentée, fuyante. C'est la porte ouverte à une pluralité de possibilités, qui bat en brèche le mode de lecture unique du personnage, dont l'homogénéité se fracture, se brise sous l'effet d'une source de parole plurielle, ou du moins, indéterminée, difficilement discernable. 2.2. Mais si la problématique du personnage s'inscrit dans l'écriture même, elle ne disparaît pas pour autant de la fiction, bien au contraire, elle va s'étendre sur l'ensemble du roman, mais sur un mode tout à fait différent de la première série de romans. En effet le narrateur maintenant est en même temps personnage. Par conséquent tous les autres personnages sont soumis à son langage et ne sont perdus qu'à travers lui. Le narrateur est donc un réfecteur qui signe les autres personnages n'apparaissent qu'à travers sa conscience. Or tout serait clair si ce narrateur-réfecteur n'était pas soumis à toutes sortes d'aliéas. Ces aliéas, ces lacunes et incertitudes du narrateur, vont faire de la fiction une fiction à chaque fois relancée dans la différence, à la recherche de sa propre trace. Qu'on s'en rende compte avec le roman Le Fiston, qui s'avère être une vaste lettre écrite par un père à son fils. En milieu de roman (mais il faudrait peut-être dire en milieu de lettre), le narrateur-réfecteur remet en question tout ce qu'il avait écrit jusque là. La seconde partie du roman commence ainsi: "Je recommence. J'ai dû me tromper au départ... Je me dis qu'il vaut mieux recommencer que compromettre ton retour par une erreur..." La fiction va donc être relancée: le narrateur reprend point par point personnages et actions dans l'ordre où ils sont apparus dans la première partie, mais pour en bouleverser à la fois la chronologie et l'agencement. Le narrateur du Fiston, M. Leveret, commet donc des erreurs, dues ou bien à son ivrognerie, ou bien à une mauvaise qualité de ses informations. Le narrateur de Quelqu'un, quant à lui, souffre de défaillances de la mémoire et tend à confondre les journées entre elles, alors qu'il s'attache à ne décrire qu'une seule journée. De fait, il reprendra à plusieurs reprises la description de

La matrice: nous trouvons sept occurrences de: "Reprenons, je me suis levé à huit heures". Elles constituent autant de débuts recommencés du roman. Les narrateurs réfléchissent de R. Pinget sont tous tardés, leur conscience est malade et donc, ils ne parviennent pas à maîtriser leur langage et par là même la fiction. Au contraire, il semble bien qu'ils soient dépassés par leur propre parole, noyés à la fois dans son abondance et son incohérence, entraînant dans le phagocytage de leur statut de narrateur celui du lecteur lui-même.

3. Le Personnage Rabattu par le Langage d'Autrui.

Nous avons vu que, dans la 2ème série de romans, c'est dans la trace même de l'écriture que se posait le problème de l'intégrité, de l'unicité du personnage et de la fiction. Cette désagrégation d'une littérature de la représentation et d'une lecture univoque se faisait à la fois par l'effacement de nombreux signes de ponctuation et par le fait que les narrateurs pingétiens souffraient toujours d'une tare, dont les effets se répétaient sur la fiction. Avec ce que nous avons considéré comme la 3ème série de romans qui commence avec Le Libéra et se clôture sur L'Abocryphe, l'écriture se complique singulièrement.

3.1. Il n'y a plus, dans cette série, un seul narrateur prédominant, qui assumerait en quelque sorte la responsabilité du récit, mais une pluralité de narrateurs, autant de personnages réfléchissants, à l'identité incertaine et au dire douteux. Désormais aucun personnage ne réchappera au langage d'autrui: chacun n'existera que par le discours des autres, discours terrible s'il en est, lorsqu'il s'agit du regard, du poign. Et avec le regard, l'énorme machine langagière se met en marche. Et ce n'est plus seulement le personnage qui est alors traversé de composants contradictoires, mais le système référentiel tout entier, car chaque personnage réfléchisseur aura son propre point de vue sur les choses et le monde.

3.2. Parallèlement à cette multiplicité de sources de paroles propre aux romans, Pinget enrichit son expérience de l'écriture de procédés nouveaux:

3.2.1. L'ambiguïté des personnages. Elle est systématiquement construite par:

3.2.1.1. Un travail sur les noms partant d'abord d'un jeu sur les homonymes: Odette, Jorette, Loulette, Jolotte. Il y a donc confusion, du fait que les noms ne changent que par d'imperceptibles transformations. 3.2.1.2. Un travail sur les situations narratives qui renforce l'ambiguïté par une double procédure. Soit plusieurs personnages se caractérisent par une activité strictement identique: les femmes de

Le Libéra sont toutes sur un secabean en train de laver des vitres. Dans L'Abocryphe tous les personnages travaillent à déchiffrer un manuscrit illisible, un grimoire. En outre, dans ce roman, ne figure aucun nom propre, de lieu ou de personne, soit la représentation narrative d'un personnage par le lecteur devient résolument impossible parce que le personnage est éclaté en composants absolument incompatibles entre elles. Dans Le Libéra, plusieurs narrateurs relatent ainsi des versions totalement différentes de l'accident d'un personnage, Mlle Lorpalleur, qui roulait à bicyclette:

- a) Elle tombe toute seule de son vélo, prise d'une crise d'épilepsie
- «La Lorpalleur en sortant de l'école enfourchait son vélo lâchait le guidon, elle tombe, elle rigote en criant...»
- b) Elle est percutée par un camion: "Mlle Giséti sur la chaussée... le camionneur répétait elle m'a foncé dessus.../Le docteur constatait qu'elle était morte".
- c) Elle a provoqué l'accident: "C'est avis qu'elle s'est laissée tout simplement couler de son vélo lorsqu'elle a vu le camion.."

De la même manière, dans Cette Voix, la mort d'un personnage, N. Alfred, est suspendue entre plusieurs récits possibles: "on n'avait jamais su de quoi il était mort d'après Léo c'était une attaque la 3ème trouvée le nez dans son assiette d'après Théo dans son pot de chambre d'après M. Alexandre un couteau entre les cuçqlères..."

3.2.2. Le système référentiel. Il est dynamisé par:

3.2.2.1. Une haute fréquence de conjonctions disjonctives (ou-ou) et alternatives (soit-soit-) et une prédilection pour le conditionnel comme temps verbal. Déjà par elles-mêmes si incertaines, réduites à l'état d'hypothèses, les séquences fictionnelles sont en outre hypothéquées par le conditionnel dans l'instant même de leur énonciation. Aussi, le temps de l'hypothétique désolidarise l'énoncé d'avec lui-même. Dans ces conditions, le lecteur ne peut adhérent unilatéralement à la fiction puisqu'elle ne cesse de se mettre à distance d'elle-même. De plus, nombre de ces séquences sont introduites par des disjonctives ou des alternatives. On trouve ainsi dans L'Abocryphe: "Après sa sieste il se remettait à son travail, un cartage de manuscrits... se replongeait dans ce fatras ou que le professeur lui-même se soit atelé à la tâche et vint se rassasier auprès du vieillard (=changement de sujet) ou que cette grande affaire de mise au net ne soit jamais restée qu'à l'état de projet (=remise en cause des deux premières propositions)" ("parent-hèses et souligement sont de nous").

3.2.2.2.1. L'actualisation de plusieurs versions différentes. Il s'agit ici de la mise en contiguïté de versions narratives contradictoires mais non incompatibles entre elles. Si ce procédé semble solliciter des choix de la part du lecteur, en fonction de critères subjectifs, et en faveur de telle ou telle version, il invite surtout le lecteur à envisager toutes les versions à la fois, d'autant plus qu'aucune d'entre elles ne possède de plus forte vraisemblance que les autres. Nous choisissons, pour illustrer cette mise en contiguïté de représentations différentes d'une même situation, un extrait de *Le Libera*. La situation est la suivante: Francine est invitée à déjeuner chez sa tante. Le point de départ du fragment est constitué par son arrivée au château, le point d'arrivée par la réunion de Francine et des autres hôtes de sa tante. Mais le point de départ est déjà objet de trois versions différentes pendant que la conjonction avec les hôtes en réalise elle-même quatre. Entre les trois versions d'ouverture et les quatre versions terminales, le récit opère des changements, des métamorphoses, si bien que surgissent en réalité sept versions différentes de la même séquence narrative. C'est essentiellement par deux types de procédés que s'accomplit cette démultiplication:

- par la ramification: une situation de base constitue le tronc commun à trois suites, trois parcours narratifs différents.

Visualisation du procédé:

A.0. "Soit que Francine ait suivi jusqu'au bout la Grande allée et venue tout droit saluer sa tante et ses invités leur ait demandé..." Cet énoncé représente l'une des trois versions de l'arrivée de Francine au château et la situation de base qui va engendrer trois parcours possibles (A.1. - A.2. - A.3.):

- A.1. "Francine serait alors entrée par le salon mais au lieu de monter directement au premier se serait dirigée vers les cuisines"
- A.2. "Serait entrée par le salon et montée directement chez sa tante aurait trouvé sur la coiffeuse une lettre"
- A.3. "Serait montée pour changer de blouse et se recueillir puis redescendue très vite".



- par la bifurcation: ce procédé consiste à greffer une situation sur une autre. Visualisation du procédé: soit deux versions différentes de l'entrée de Francine au château (Situation I. - Situation II). Chaque d'elles donne lieu à un parcours différent dont les étapes se distinguent nettement, jusqu'au moment où une étape de la Situation II bifurque et se branche sur une étape de la Situation I, pour se fonder

en elle. Situation I → étape 1 → étape 2 → étape 3. Possédant le même contenu sémantique, l'étape b. de la Situation II rejoint l'étape 3 de la Situation I.

L'écriture pingétiennne, on le voit, ramène sur l'axe des simultanéités la série toute entière des variations d'une même situation, en actualisant sur l'axe syntagmatique une série de possibles qui auraient dû figurer sur l'axe paradigmatique.

3.2.2.3. La permutation des référents. La logique de la représentation est souvent contre-carriée par le jeu des permutations de référents, qui sont assujétis à la plus grande mobilité: le sujet devient objet et réciproquement, l'objet devient sujet. Plusieurs cas de figures peuvent se présenter:

- permutations du sujet avec conservation d'un même prédicat, comme dans cet extrait de *Passacaille* qui aligne quatre sujets différents pour un même prédicat: "Le cadavre est à plat ventre sur le fumier... Le facteur trouvé mort sur le fumier... l'égoüvan tail grisait bras en croix sur le fumier... la vache faisait sa tache claire sur le fumier... permanence du sujet, permutation des prédicats. On trouve ainsi dans *L'Adocyrone*: "C'est ce matin-là qu'il l'aurait trouvé mort sur son lit... c'est ainsi qu'on l'aurait retrouvé mort sur ses papiers..."

Mais, comme de vertige pour le lecteur, il peut aussi être confronté à une permutation simultanée du sujet et du prédicat comme dans cet autre passage de *Passacaille*: "On a trouvé la vache morte dans l'étable... s'efface devant l'égoüvan tail bras en croix dans l'arbrisseau".

L'oeuvre romanesque de Robert Pinget s'élabore ainsi dans/par une écriture profondément anti-linéaire qui l'oppose à une littérature de la représentation. L'exposé peut se conclure sur cette citation de Pinget lui-même, extraite de son article *Pseudo-Principes littéraires*: "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." Cette ambition, poursuit Pinget, parvient de cette façon nouvelle de proposer au lecteur un chantier de construction-ou de démolition-qui est déjà profondément enraciné dans l'art d'aujourd'hui."

⁴Note.
(1) R. Pinget, *Quelqu'un*, Editions de Minuit, Paris, 1965, p. 117.