

CZESLAW GRZESIAK  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

***L'autoréflexion critique de Robert Pinget  
et de ses personnages-écrivains :  
d'un projet inconscient à une écriture consciente***

**Mots clés :** Robert Pinget, personnages-écrivains ; travail inconscient, travail conscient ; imagination, hasard, spontanéité, irrationnel ; écriture contrôlée, plus raisonnable et consciente ; le lecteur – partenaire et collaborateur actif de l'écrivain

**Résumé :**

Parmi les principaux représentants du Nouveau Roman, Robert Pinget est sans doute celui qui s'intéresse le plus au fonctionnement de l'écriture dans un texte littéraire et aux procédés de son élaboration. Pratiquement, dans chacun de ses textes, il y a un ou plusieurs personnages qui parlent ou/et écrivent. En écrivant un conte, un récit, un journal, des mémoires ou une/des lettre(s), ils ajoutent aussi des commentaires et réflexions critiques, en les intégrant au texte écrit.

R. Pinget et ses personnages-écrivains utilisent deux méthodes de travail : un travail inconscient et un travail conscient. Dans un premier temps, il s'agit d'une activité littéraire inconsciente qui se caractérise par le recours à la spontanéité, au hasard, à l'irrationnel et à l'imagination. Dans un deuxième temps, l'écrivain passe à une écriture plus maîtrisée, contrôlée, donc plus raisonnable et consciente.

En somme, toute l'activité de Pinget et celle de ses personnages-écrivains est orientée vers l'écriture. Celle-ci se révèle novatrice et originale. Elle intègre pratique et théorie. L'écrivain nous introduit dans son cabinet de travail et nous fait connaître les arcanes de son métier, de son écriture et, en général, de sa création littéraire. En exposant ses difficultés, en essayant de dévoiler aux autres sa façon d'écrire, il cherche à faire partager son expérience au lecteur qui devient son partenaire et son collaborateur actif ; le lecteur, en rassemblant les données dispersées dans le texte et en les combinant, devient enfin celui qui achève le récit et qui lui donne un/des sens plausible(s), sinon possible(s).

Parmi les principaux représentants du Nouveau Roman, Robert Pinget n'est pas celui dont on parle le plus et le plus souvent. Pourtant, sa création romanesque est originale et très intéressante. Pratiquement, dans chacun de ses textes, il y a un ou plusieurs personnages qui écrivent. L'*écriture* est donc au centre de la vie de ces nombreux personnages-écrivains ainsi que de Pinget lui-même et leur principale activité. Elle est aussi la seule passion qui les anime et qui les maintient en vie. C'est en écrivant et en inventant leur univers fictif, dans lequel ils séjournent de préférence, qu'ils trouvent le sens de leur vie. La plupart d'entre eux, surtout les plus âgés, font de l'écriture une occupation quotidienne : ils tiennent un journal ou une chronique, ils rédigent leurs mémoires ou écrivent une/des lettre(s), ils notent, consignent, écrivent au moins quelques lignes par jour et, souvent, ajoutent des commentaires critiques, en les intégrant au texte écrit. Le lendemain, ils relisent ce qu'ils ont écrit la veille ; ils introduisent de nombreuses corrections ou d'autres versions possibles. Il leur arrive aussi de retravailler et de réécrire certains passages, motifs ou même parties de leur(s) texte(s).

Certains nouveaux romanciers, notamment Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet et Michel Butor<sup>1</sup>, parallèlement à leurs oeuvres romanesques, ont également écrit des essais où ils tâchaient d'expliquer leurs démarches (positions) théoriques et critiques vis-à-vis du roman traditionnel, du Nouveau Roman et de leur propre création littéraire.

R. Pinget n'a jamais rédigé un véritable essai théorique sous la forme d'un manifeste. Cela ne veut pas dire que ces problèmes théoriques et critiques ne l'intéressaient pas. Il les étudiait, comme ses collègues, mais à sa propre façon : au lieu de les intégrer dans un ouvrage à part, il a préféré les intercaler dans ses récits et les lier ainsi à la fiction<sup>2</sup>. Le plus souvent, ce sont les personnages-écrivains qui continuellement portent un regard critique sur leur écriture, sur leur travail d'écrivain. Ils semblent être le porte-parole de leur créateur. En effet, en dehors de ses livres, la réflexion théorique et critique chez Pinget est assez rare. L'auteur a exprimé, de temps à autre, ses intentions par des déclarations publiques - lors de colloques<sup>3</sup> consacrés au mouvement dont il faisait partie - et, vers la fin de sa vie, dans quelques entretiens<sup>4</sup>, dont les plus importants et les plus complexes sont ceux qu'il a accordés à Madeleine Renouard<sup>5</sup>.

En général, il y a trois possibilités de théorisation : avant la composition d'une oeuvre littéraire, pendant sa composition et après, c'est-à-dire une fois cette oeuvre terminée. Si la théorie vient avant l'acte de production, l'écrivain risque de tomber dans un certain dogmatisme ; c'est justement pour cette raison que R. Pinget évite toute théorisation établie à l'avance. Si elle vient après, ce n'est pas, à vrai dire, le

<sup>1</sup> Il suffit de signaler *L'Ère du soupçon* (1956) de N. Sarraute, *Pour un Nouveau Roman* (1963) d'A. Robbe-Grillet et les cinq volumes de *Répertoire* (publiés successivement en 1960, 1964, 1968, 1974, 1982) de M. Butor. A ces trois écrivains et essayistes, il faut encore joindre J. Ricardou, véritable théoricien du Nouveau Roman, qui lui a consacré quatre ouvrages, publiés aux Éditions du Seuil : *Problèmes du Nouveau Roman* (1967), *Pour une théorie du Nouveau Roman* (1971), *Le Nouveau Roman* (1973) et *Nouveaux problèmes du roman* (1978).

<sup>2</sup> A vrai dire, cette démarche est aussi propre à d'autres représentants du Nouveau Roman, par exemple, à S. Beckett, M. Butor, N. Sarraute, C. Simon.

<sup>3</sup> « Pseudo-principes d'esthétique » (et discussion), [ds] *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. 2 : *Pratiques*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, UGE, coll. 10/18, 1972, pp. 311-350. Déclaration dactylographiée de Robert Pinget au Colloque de New York University, *A Retrospective Colloquium on the Nouveau Roman*, 30 septembre - 2 octobre 1982 ; reprise dans *Three Decades of the French New Novel*, Lois Oppenheim Editura, University of Illinois Press, 1986, pp. 143-151.

<sup>4</sup> « Le plus difficile, c'est la première phrase », [ds] J. L. Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 132-142 ; « Voix : entretien avec Robert Pinget » (entretien avec M. Crépu), [ds] *Esprit*, février 1983, pp. 8-14 ; « Monsieur Pinget » (entretien avec J. Roudaut), [ds] *Magazine littéraire*, n° 232, 1986, pp. 90-97 ; « Robert Pinget » (entretien avec André Rollin), [ds] *Ils écrivent où ? Quand ? Comment ?*, Paris, Mazarine/France-Culture, 1986 ; « L'ennemi intime » (interview avec Marianne Alphant), [ds] *Libération*, 3 septembre 1987 ; « Entre sensibilité et Intelligence » (entretien avec Madeleine Renouard), [ds] *La Revue des Deux Mondes*, novembre 1990.

<sup>5</sup> *Robert Pinget à la lettre*, Entretiens avec Madeleine Renouard, Paris, Belfond, 1993.

domaine de l'écrivain, mais plutôt celui des critiques, des professeurs et des étudiants. Reste, semble-t-il, la meilleure solution, lorsque la réflexion théorique et critique se déroule pendant la création, c'est-à-dire lorsqu'elle accompagne la fiction. C'est cette façon de procéder qui a été choisie par Pinget. Une *autoréflexion critique*<sup>6</sup> accompagne donc son écriture et celle de ses écrivains fictifs. Cette réflexion sur l'écriture est intégrée à la fiction ; elle n'est pas proclamée ouvertement, mais elle se révèle progressivement, au fur et à mesure que le récit progresse. En somme, le personnage-écrivain ne peut pas se passer de jugement. S'il veut que son texte soit structuré, bien fait, il est obligé de le juger continuellement. Et il le fait officiellement, sous les yeux du lecteur. Dans cette situation, l'auteur « se dédouble » en quelque sorte : il devient à la fois écrivain et critique.

Dans la création romanesque de R. Pinget et dans celle de ses personnages-écrivains, on décèle deux méthodes de travail, deux façons de travailler : un travail inconscient et un travail conscient. L'inconscient régit surtout le début de la création, le déclenchement de l'écriture. Il se manifeste par la spontanéité, le hasard, l'irrationnel et le recours à l'imagination. Dans un premier temps, « 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

---

<sup>6</sup> Nous garderons ce terme d' « autoréflexion critique », car, à notre avis, il reflète le mieux les préoccupations de R. Pinget et de ses personnages-écrivains. Pourtant, ce phénomène a été différemment appelé selon les pays. En France, au cours des discussions sur le Nouveau Roman, les spécialistes, dans ce domaine, ont introduit les expressions suivantes : « le roman réfléchi » (N. Sarraute, « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même », [ds] *Les Lettres Françaises*, n° 764, 1959), « le récit abymé » (J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Éds du Seuil, 1970, p. 47) et « le récit spéculaire » (L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éds du Seuil, 1977). Dans la critique anglo-saxonne, S. Heath a proposé le terme « practice of writing » (*The Nouveau Roman. A Study in Practice of writing*, 1972). La critique littéraire américaine, consacrée surtout à la prose post-moderne, recourt aux termes : « metafiction » ou « surfiction » (voir : *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, 1983). En Pologne, on parle de « roman autothématique » : A. W. Labuda, « O funkcjach narracji autotematycznej », [ds] *Litteraria II*, 1970 ; B. Marczewska, « Problematyka powieści zwanej warsztatową », [ds] *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego*, t. 25, z. 3, Łódź 1971 ; Idem, « Powieść autotematyczna », [ds] *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. 18, z. 2 (35), 1975, pp. 84-85 ; Idem « Powieść autotematyczna », [ds] M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała, PPU « PARK », 1999, pp. 586-590). A. Sandauer avait lancé, en 1956, la notion d' « autothématisme » (« autotematyzm ») dans son article : « O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku », [ds] *Zebrane pisma krytyczne*, t. 2, 1971, où il a analysé, entre autres, *Les faux-monnayeurs* de Gide. Ensuite, cette notion a été reprise et mise au point par : E. Szary-Matywiecka, *Książka, powieść, autotematyzm*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979 ; Idem, « Autotematyzm », [ds] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, 1992, pp. 54-62 ; B. Bakula, *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1965)*, Poznań, Editura WiS, 1991. Un autre célèbre critique polonais, M. Głowiński, a envisagé ce nouveau type de roman (qui réfléchit sur lui-même) « comme une méthodologie du roman » : « Powieść jako metodologia powieści », [ds] *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968).

produit le résultat, le corps et l'âme de l'oeuvre »<sup>7</sup>, avoue R. Pinget à Madeleine Chapsal. Et à J.-L. de Rambures, il dit qu'il travaille « à l'aveuglette », et 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 »<sup>8</sup>. Dans un deuxième temps, l'écrivain insiste donc sur le travail conscient. Cette fois-ci, c'est une activité maîtrisée, contrôlée, donc plus raisonnable et plus consciente. On retrouve ces deux façons de procéder chez tous les « écrivains » pingétiens.

L'écriture et la fiction chez Pinget et chez ses « écrivains » ont le plus souvent pour préalable le VIDE, le RIEN. Pour commencer un récit (écrit ou oral), l'écrivain ou le conteur a besoin d'un « prétexte » qui déclenchera son écriture ou sa parole. En recourant à la terminologie de Jean Ricardou, nous pouvons donner à ces « prétextes » le nom de *générateurs de texte*<sup>9</sup>. Leur répertoire est très riche et varié. On peut y placer un mot, une phrase, une locution, une citation, un objet (par exemple, une fiche, une affiche, un album de photos, un tableau, une image, etc.), un fait divers, un animal ou un être humain. Il faut pourtant préciser qu'à côté du *générateur initial*, qui constitue le point de départ et qui fait naître un récit, il y en a d'autres, parfois même assez nombreux, qui apparaissent à l'intérieur d'un texte écrit ou oral et qui relancent le récit principal, en le développant et en lui donnant de l'ampleur. En somme, ces différents *générateurs* deviennent les véritables « moteurs » de l'écriture. Commençons l'analyse par les *générateurs initiaux*.

Ce procédé, qui consiste à *générer* un mini-récit, une histoire ou un conte, apparaît déjà dans le premier livre de Pinget. Là, les conteurs d'histoires trouvent toujours un « propos » qui sert de prétexte pour déclencher et produire une histoire. Blimbraz, par exemple, dit à sa femme : « J'ai vu la Marie passer. Elle avait le chapeau à sa mère. Ça a pas fait long feu » (*EFA*, p. 36)<sup>10</sup>. Ce court propos, composé de trois phrases simples, génère tout un conte, intitulé « Le cantonnier », consacré à la descendance royale de Marie (*EFA*, pp. 36-38). Parfois, il suffit d'une simple allusion à la vie passée d'un personnage : « Dans sa jeunesse, elle avait eu des démêlés avec un chevrier du bourg » – pour bâtir toute une fable, portant sur la liaison d'une grand-mère avec un gardien de chèvres du village (*EFA*, pp. 58-61).

Dans *Mahu ou le matériau*, il arrive assez souvent qu'un mot ou une expression *génère* un long fragment sinon un conte tout entier. Par exemple, le mot « sténo » engendre tout un conte et, en même temps, le charge de tous ses emplois possibles<sup>11</sup> :

Il paraît que tout le monde cherche une place de sténo, il n'y a que la sténo qui compte vraiment, la sténo c'est la vie, elle ne comprend pas que je n'en fasse pas. On fera tout en sténo. On n'aura plus besoin de l'alphabet qui date des Romains. Tu te rends compte ? Elle [Caroline] achète tout en sténo, elle tend son billet à la marchande qui aime beaucoup mieux ça que de l'entendre bafouiller : « Un kilo de sucre en poudre, deux citrons, des pâtes qui ont cette forme, du vinaigre qui a ce goût, du cirage pas trop

<sup>7</sup> M. Chapsal, « L'inspiration n'existe pas », [ds] *La Quinzaine Littéraire*, 16-31 juillet 1968, p. 6.

<sup>8</sup> J.-L. Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, p. 132.

<sup>9</sup> J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 75.

<sup>10</sup> *EFA* = R. Pinget, *Entre Fantoine et Agapa*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.

<sup>11</sup> Cf. Il en est de même avec l'expression « à peu près » (voir : *Mm*, pp. 113-114).

jaune » ; elle lit le billet en sténo, elle lui met la marchandise dans un filet en sténo [...] (*Mm*, p. 90)<sup>12</sup>.

Comme nous voyons, Pinget s'amuse à faire des jeux de mots. Ainsi, l'une des séquences de *Mahu ou le matériau*, intitulée « Retournons à Fantoine », est sans doute bâtie autour des noms des personnages : « Lorpailleur » et « Latirail ». La Lorpailleur, qui veut écrire sur Latirail, arrive un jour à Fantoine. Une devanture de confection « l'attire ». Puis, dans le magasin, elle reconnaît Mahu qui essaie une chemise. Elle lui demande quelle est sa « taille ». L'essentiel, lui répond Mahu, est « que cette chemise m'aille » (*Mm*, pp. 74-75). Or, les mots « l'attire », « taille » et „ m'aille ” deviennent non seulement des générateurs de fiction, mais aussi, dans leurs différentes combinaisons sonores, ils servent à la création des noms de ces deux écrivains fictifs.

Pinget avoue que, dans ses premiers contes, il avait tendance à se fier au hasard pour produire des effets stylistiques inattendus : « Je piquais avec ma plume dans le dictionnaire le mot destiné à servir de point de départ »<sup>13</sup>, dit-il. C'est ainsi qu'il a développé, par exemple, tout un conte, dans son premier livre, à partir des mots « alopecie » et « impétrer » (*EFA*, pp. 33-38). Quant aux personnages-écrivains, c'est Lattirail qui suit l'exemple de Pinget. Lorsqu'il n'a pas d'idées, il consulte le dictionnaire Larousse. Son regard s'arrête d'abord sur « les mots qui commencent par „pou” : pouvoir, pousser, etc. », puis sur le mot *clou* (*Mm*, pp. 31 et 34). Les explications de ces mots lui donnent des tas d'idées pour son roman, intitulé *Les chercheurs de clous*.

Ceux qui écrivent et qui doivent produire un texte savent parfaitement que le plus difficile est de commencer, d'écrire la première phrase. Pinget éprouve la même difficulté : « le plus difficile, c'est la première phrase », constate-t-il dans un de ses entretiens accordés à J.-L. Rambures<sup>14</sup>. En effet, les premiers mots, qui apparaissent dans l'*incipit*, sont très importants, car ils mettent en mouvement le livre, l'orientent, le dirigent et parfois même le résument ; en un mot, ils décident de tout le reste ; ils décident de son *ton*, selon la terminologie pingétienne.

Selon ce principe d'écriture est né le roman le plus volumineux de Pinget : *L'Inquisitoire*<sup>15</sup>. Il commence par les mots suivants : « Oui ou non répondez ». Cette formule, composée de deux adverbes (l'un indiquant une affirmation et l'autre une négation) et d'une forme verbale (exprimant l'ordre), *génère* pratiquement tout le roman. Voici ce que Pinget lui-même a dit à propos de sa naissance :

Lorsque j'ai décidé d'écrire *L'Inquisitoire*, je n'avais rien à dire, je ne ressentais qu'un besoin de m'expliquer très longuement. 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*. Et c'est la réponse à cette question abrupte qui a déclenché le ton et toute la suite<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> *Mm* = R. Pinget, *Mahu ou le matériau*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

<sup>13</sup> J.-L. Rambures, *op. cit.*, p. 134. Cf. Le geste de Pinget rappelle un peu celui des dadaïstes qui, pour désigner leur mouvement poétique, ont également pris le mot « dada » par hasard, en le piquant dans le dictionnaire.

<sup>14</sup> J.-L. Rambures, *op. cit.*, p. 134.

<sup>15</sup> R. Pinget, *L'Inquisitoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

<sup>16</sup> R. Pinget, « Pseudo-principes d'esthétique », p. 315.

Il arrive que le texte naisse à partir d'une phrase qui annonce la perte de quelqu'un (la mort ou la fuite d'un être aimé) ou de quelque chose (le manque d'une note).

Pour *Le Fiston*, Pinget a parié avec une voisine qu'il commencerait son nouveau livre par la phrase : « La fille du cordonnier est morte »<sup>17</sup>. En effet, cette phrase engendre la suite du récit, basé sur la disparition définitive de Marie Chinze et, notamment, sur son enterrement – avec tous les participants, leur comportement durant la cérémonie funèbre et, finalement, leur retour du cimetière (*F*, pp. 7-18)<sup>18</sup>. Avec l'apparition de Monsieur Levert, qui n'a pas participé à l'enterrement de Marie, le lecteur découvre une autre disparition, sans doute moins tragique que celle de Marie, car le père espère toujours que son fils, qui l'avait quitté il y a dix ans, reviendra peut-être un jour. C'est dans cet espoir qu'il décide de lui écrire une longue lettre. Mais il ne sait pas par quoi commencer. Il recommence donc plusieurs fois sa lettre. Il procède pourtant autrement que Pinget : complètement désespéré, il commence par l'évocation de son état psychique qui se reflète d'ailleurs parfaitement dans son écriture :

Mon cher fiston. Je recommence. La figure défaite, les lacets dénoués, le paletot flottant, la tignasse hirsute, l'oeil pleurard, la tête vide. Cette prison où je suis. Ça recommence. La main qui t'écrit. Perdu la trace. La trace de la trace du. La tête. L'entête. Se précipitent sur le mur, s'écrasent, taches sur le mur, trous. Trous de clous. Mur clouté de trous. S'éloignent, se rapprochent. Ma tête clouée, ces trous dans ma tête, le mur. Je ne voulais pas, je voulais. T'écrire. Comme si la nuit dans sa clémence réussissait à réussir à réunir sous le même toit dans sa clémence indéfinie réussissait à réunir sous le même toit. Torture. Trouée. Cette lettre n'arrivera pas à partir. Je l'aurais postée cette nuit. J'ai posé ma plume, j'allais recommencer (*F*, p. 27).

« Il était là ce papier, sur la table, à côté du pot, il n'a pas pu s'envoler » (*Q*, p. 7)<sup>19</sup>. C'est ainsi que commence le récit de *Quelqu'un*. Il naît également à partir d'un manque, mais, cette fois-ci, il s'agit d'un bout de papier perdu. L'absence de cette note constitue donc la cellule initiale, le point de départ pour l'exploration minutieuse des lieux divers (chambres, escaliers, jardin, garage, grenier, réfectoire, etc.) et, en même temps, elle donne l'occasion de broser une sorte de monographie de la pension de famille. On fait ainsi connaissance de la bonne (Marie), de la cuisinière (Mme Sougneau), des autres habitués de la pension (Mme Reber, les Erards, les Cointet, Fonfon), sans oublier son directeur (Gaston).

Les écrivains appelés traditionnels, comme Balzac, Flaubert, Zola ou Martin du Gard, avant de commencer la rédaction de leur oeuvre, réunissaient d'habitude – sur le sujet choisi ainsi que sur les thèmes abordés – une documentation aussi complète que possible et, de plus, ils dressaient un plan plus ou moins détaillé. Or, Pinget et ses personnages-écrivains se situent juste à l'opposé de cette pratique. Ils ne rassemblent aucune documentation exhaustive et ne font jamais le plan de ce qu'ils vont écrire. Ils se laissent conduire par la plume qui les mène un peu au hasard.

<sup>17</sup> J.-L. Rambures, *op. cit.*, p. 134.

<sup>18</sup> *F* = R. Pinget, *Le Fiston*, Montreux (Suisse), Éditions de l'Age d'Homme, 1981.

<sup>19</sup> *Q* = R. Pinget, *Quelqu'un*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

Ainsi vont-ils à l'aventure, à la découverte. Leur devise, c'est la spontanéité et la liberté sur la page.

Parmi les « écrivains » pingétiens, c'est M. Songe qui s'interroge sur la façon de rédiger :

[...] il se demande s'il y aurait lieu d'établir un plan ou du moins de fixer un cadre où évolueraient par-ci par-là les entités qu'il manipulait dans ses Mémoires telles que neveux, secrétaires, domestiques, voisins, vieux camarades ou maîtres de maison. Se replonger dans l'atmosphère du bon vieux temps où il y croyait encore et qui l'a amené peu à peu à ne plus y croire ?

Non.

Hasard et inaptitude, tel sera le gouvernail du rafiot qu'est devenu ce cahier (*N*, p. 39)<sup>20</sup>.

N'ayant jamais su s'il faisait les choses par plaisir, par devoir ou par habitude, M. Songe dit : « tant pis laissons faire ce qui se fait sous cette plume » (*N*, p. 34). Il avoue que « les mots s'alignent au gré de la plume » (*N*, p. 15). Parfois, « il ne sait que noter dans son journal », donc il note n'importe quoi, il « enjolive ou grossit des événements toujours pareils » (*MS*, p. 80)<sup>21</sup>.

R. Pinget, lui aussi, va généralement « à l'aveuglette » dans son écriture. En parlant de sa façon de travailler, il dit ceci : « Il n'y a pas de plan, pas de structure conçue à l'avance ... Pour aucun de mes livres. Ils s'organisent en cours de travail »<sup>22</sup>. Cela est vrai pour toute son oeuvre, sauf *L'Inquisitoire*. A propos de ce roman de 500 pages, il a ajouté cette remarque :

A mesure que j'avancais dans *L'Inquisitoire* et que les lieux et les personnages foisonnaient, j'ai été obligé de faire toutes sortes de plans et de croquis, par exemple, de la ville de Sirancy et du château, ainsi que de dresser la liste des différents personnages. Mais uniquement afin de pouvoir continuer sans me contredire, pour savoir, par exemple, si lorsque l'un des personnages se rend de la rue des Abbesses à la rue des Irlandais, il passe, ou non devant le bureau de tabac<sup>23</sup>.

En commençant un livre, aussi bien Pinget que ses « écrivains » ne savent jamais ce qu'ils vont dire ; par contre, ils ont besoin de s'exprimer par écrit. Pinget résume cette attitude ainsi :

Je n'ai jamais eu le sentiment d'avoir quelque chose à dire mais j'ai toujours eu l'impression, même la certitude, d'avoir à m'exprimer. Je n'ai jamais su en commençant un roman ce que j'allais dire. Mais l'impression de devoir m'exprimer à tout prix. Il fallait que je m'exprime, que ce soit en musique, en peinture ou en littérature<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> *N* = R. Pinget, *Du Nerf*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

<sup>21</sup> *MS* = R. Pinget, *Monsieur Songe*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

<sup>22</sup> R. Pinget, « Le plus difficile, c'est la première phrase », [ds] J.-L. Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, p. 135.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>24</sup> *Robert Pinget à la lettre*, p. 230.

L'« écrivain » pingétien manifeste sa méfiance à l'égard de tout système conceptuel préétabli. Il n'y a jamais chez lui de vision projective de la création, vision qui permettrait l'existence d'un système clos, contenant des règles absolues. Bien au contraire, son système est ouvert, ouvert sur de nouvelles variantes, variations et possibilités. Les personnages-écrivains (comme d'ailleurs leurs créateurs, c'est-à-dire les nouveaux romanciers) optent pour la spontanéité et l'improvisation. Le narrateur-écrivain de *Quelqu'un* exprime le mieux cette façon d'écrire :

J'écris comme ça, comme on parle, comme on transpire. Quand je dis que je ne me souviens pas de ce que j'ai dit c'est vrai mais je devrais dire écrit. Si je voulais je pourrais relire mais ça ne m'intéresse pas. Ça m'est égal de me contredire. *Ce qui est dit n'est jamais dit puisqu'on peut le dire autrement*<sup>25</sup> (*Q*, pp. 44-45).

Plus tard, M. Songe constatera : « Viser à l'effet est toujours une erreur, même au théâtre. Il faut improviser juste » (*N*, p. 47). Et cela n'est pas donné à tout le monde ! En somme, les écrivains pingétiens imaginent et improvisent. Ainsi partent-ils à la découverte d'un monde imaginaire qui leur paraît plus intéressant que le monde réel. Il faut pourtant préciser que cette improvisation est constamment contrôlée, rectifiée. Ainsi, on passe à un deuxième stade de rédaction : au travail conscient, à la mise en ordre, à la précision, aux corrections et modifications.

Le créateur pingétien n'est pas un écrivain naïf ; sa principale caractéristique est de réfléchir sur l'écriture. Son rôle d'écrivain ne consiste pas à affirmer, mais au contraire, à questionner. Il s'interroge sans cesse sur la façon d'écrire et de composer son livre. Son discours se déroule presque tout le temps sur le mode interrogatif.

Le narrateur de *Quelqu'un* cherche d'abord à écrire un récit cohérent, d'où ce souci maniaque de la précision : « Mettre les choses au point c'est ce que j'aime le mieux. Je veux dire que j'adore. La précision quelle merveille ! » (*Q*, p. 28). En effet, il tient beaucoup plus à la précision qu'à la méthode. A son avis, cette dernière « fausse tout », elle « détraque tout » (*Q*, p. 14). Par contre, la précision lui est utile et même indispensable : elle le transporte, elle lui révèle toujours une chose à laquelle il n'a pas encore pensé. Monsieur *Quelqu'un* est même obsédé par la mise en ordre : « Il y a toujours un détail qui vous a échappé et vous tombez dans le panneau à la première occasion [...] et vous expliquez, vous vous rassurez, vous allez passer à l'autre sujet, qu'on ne s'impatiente pas, il faut d'abord que tout ça soit bien en ordre » (*Q*, p. 9). Il se croit obligé de dire des choses vraies et précises : « Je dois dire des choses vraies et précises. Si je me laisse aller je dévie, je force la note et on tombe en pleine fantaisie. C'est mauvais, mauvais » (*Q*, p. 193). A la précision, le narrateur-écrivain ajoute encore la discipline :

Mais il faut que j'aille jusqu'au bout. Précision et discipline. Profiter de l'occase. Et puis je ne peux pas m'embourber dans la botanique, me spécialiser uniquement dans la botanique d'amateur. Je finis par ne pas regretter d'avoir perdu ce papier. Ne pas oublier que je le cherche. Ça me fait faire quelque chose (*Q*, p. 144).

---

<sup>25</sup> Phrase soulignée par C. G.



M. Songe continue à « noircir son carnet », à divaguer sur l'art, le roman et ses éléments constitutifs. En relisant ses notes, « il s'accuse de rabâcher la même chose, à quelques différences de tournure près, depuis des années » (*Ch*, p. 15)<sup>26</sup>. Pourtant, il continue à noter pour trouver d'autres tournures, d'autres mots et d'autres versions, car « il faut bien vivre avec ses notes, même si celles-ci n'ont guère de valeur » (*Ch*, p. 134).

Afin de donner à ses notes un air de fraîcheur, il les travaille et retravaille avec beaucoup d'acharnement. Il poursuit « l'inventaire de ce qui ne lui reste plus à dire » (*N*, p. 8) et aboutit même à imaginer son décès, en plusieurs variantes (*N*, pp. 52-60). Parallèlement, il commente ses démarches par le jeu quasi incessant de formules comme : « Ou bien », « Variante », « Encore un coup puisque ça marche », « Développement envisagé », « Suite », « A reprendre », etc. Chacune de ces formules est paradoxale, car Monsieur Songe n'a plus guère que la jouissance sombrement humoristique de se (re)dire et de se contredire.

Il arrive que l'« écrivain » passe à l'*auto-évaluation*. Celle-ci concerne ses capacités intellectuelles et surtout sa création. Monsieur Songe avoue : « je sais parfaitement que mes exercices ne valent rien » (*MS*, p. 31). Sa modestie le pousse sans cesse à relever l'insignifiance de son travail :

Parcourant ses notes il s'accuse de rabâcher la même chose, à quelques différences de tournure près, depuis des années. Qu'y faire s'il veut continuer à noter ? Rien sinon trouver d'autres tournures. A quel profit ? La question heureusement ne se pose plus.

D'ailleurs pas lieu de rien regretter. Quoi de meilleur que de se torturer pour varier ses formules ? Plus d'un y a laissé sa peau (*Ch*, p. 15).

Cela rappelle étrangement la fameuse formule de Flaubert : « les affaires du style ».

Monsieur Songe perçoit l'impossibilité d'atteindre à un discours cohérent et à des idées justes. Il est tout à fait conscient de ses faiblesses, de se trouver sur une « fausse piste », car celle-ci donne immédiatement une « fausse résonance » : « Relisant ces lignes après une nuit blanche il s'écrie fantaisie, confession pure et simple qu'est-ce que ça signifie, esclave de mots trop vite dits, mal écrits, main coupable ... » (*T*, p. 47)<sup>27</sup>. Pour dépasser cet obstacle, il doit « choisir les vocables avec soin » et « éliminer le mot pensum, le faire disparaître des lignes qui précèdent » (*T*, pp. 51 et 61). Le « maître » ne désespère pas. Il est d'avis qu'il faut accepter ses faiblesses et vivre avec ses « notes », même si celles-ci n'ont guère de valeur.

Le narrateur de *Quelqu'un* présente la même attitude. Il est très critique envers sa création et envers lui-même : « J'essaie de donner une forme à ce que je dis, j'ai des références toutes fausses, je confonds les penseurs, les mystiques, et tout de suite on se rend compte que je radote, que je n'ai aucune culture, rien, sauf de la prétention » (*Q*, p. 8). Il sait pourtant justifier son comportement : « Dire des évidences tristes ce n'est pas forcément ennuyeux, ça ne doit pas l'être. Quand on a aussi peu de talent que moi il faut se limiter à ça » (*Q*, p. 194). Comme M. Songe, le narrateur-écrivain, lui aussi, se pose des questions et essaie d'y répondre : « Je me demande si j'ai raison

<sup>26</sup> *Ch* = R. Pinget, *Charrue*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

<sup>27</sup> *T* = R. Pinget, *Théo ou le temps neuf*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

de dire tout tellement en détail. Oui j'ai raison. Mais ça va devenir insipide » (*Q*, p. 59). Ce mode interrogatif témoigne que l'activité créatrice de l'écrivain pingétien reste toujours sous contrôle. D'ailleurs, il se réjouit d'être « lucide de temps en temps » (*Q*, p. 195). Il est conscient qu'il a beaucoup exagéré et il s'en excuse. Il se rend également compte qu'il a de nouveau raté son récit :

Encore un soir qui tombe. Je n'en peux plus. L'exposé a foiré comme les autres mais j'ai l'habitude. A peine si je regrette. Il faut le finir en disant ce que j'ai fait après, quand ils [les pensionnaires] sont remontés (*Q*, p. 252).

Il lui reste toutefois l'espoir de moins se tromper la prochaine fois, dans l'avenir.

Le narrateur-écrivain se trouve dans une situation sans issue : il doit continuer, au moins pour faire face à la mort. Il s'encourage, en disant :

Du nerf. Il faut continuer. Toute ma tête. 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 en vouloir sortir (*Q*, pp. 222-223).

M. Songe, avec sa voix haletante, répète : « Continuer. Ne plus savoir qui parle. Oreille secrète pour guide. Voix confondues » (*TE*, p. 17, *passim*)<sup>28</sup>. Il faut « tout redire pour tout renouveler » (*Fa*, p. 30)<sup>29</sup>. « Redire » ne veut pas dire « ennuyer ». Bien au contraire, ce procédé fait parfois réfléchir le narrateur-écrivain : « Ça ne m'ennuie pas de redire les mêmes choses, on doit s'en rendre compte, et j'ai l'impression que j'apprends aussi, ça me fait réfléchir » (*Q*, p. 215).

Au Colloque de Cerisy, Pinget a défini son écriture comme une « écriture automatique en pleine conscience » ; il fait entière confiance à celle-ci et crée un monde en perpétuel devenir :

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 le livre terminé [...]. Bref l'aventure n'est jamais finie, l'horizon s'élargit plus j'avance, je n'en connais pas encore la centième partie [...]. C'est un monde subjectif, intérieur, désorganisé, balbutiant, émerveillé ou bouleversé, tout nourri bien entendu de l'autre puisqu'il est vivant, mais jamais terminé, un monde en mouvement, en devenir, le mien, qui à mon sens mérite d'être connu du lecteur puisque c'est le seul qui m'intéresse<sup>30</sup>.

L'écriture n'est pas une tâche facile. Elle demande un effort considérable, surtout lorsque l'écrivain continue à écrire à partir d'un certain âge. Monsieur Songe signale ces difficultés dans son dernier « carnet » : « Et puis les années passent. Inquiétude. Que faire pour la surmonter ? Une ligne plus une ligne. En rester là coûte que coûte » (*TE*, p. 90). Un jour, pourtant, il lui faut se résoudre à écrire la dernière phrase ; celle-ci devient finalement une interrogation : « Tu me

---

<sup>28</sup> *TE* = R. Pinget, *Taches d'encre*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

<sup>29</sup> *Fa* = R. Pinget, *Fable*, Paris, Éditions de Minuit, 1971.

<sup>30</sup> R. Pinget, « Pseudo-principes d'esthétique », pp. 317-318.

laissez finir comme ça ? » (*TE*, p. 93). C'est par cette soif d'écriture et par ce sentiment d'inachèvement que se terminent à la fois le « carnet » de Monsieur Songe et toute la création romanesque de Robert Pinget.

En conclusion, nous pouvons constater donc que R. Pinget ne présente pas une théorie exhaustive du roman comme le font ses collègues (N. Sarraute, M. Butor ou A. Robbe-Grillet), mais seulement des fragments théoriques et critiques. De plus, il le fait par la bouche des personnages-écrivains. Ceux-ci, en écrivant, mènent en même temps une autoréflexion critique<sup>31</sup> sur leur façon de raconter, d'écrire, de composer ... Leurs écrits sont remplis de commentaires critiques, de remarques personnelles<sup>32</sup>. Grâce à ce procédé, l'écrivain vérifie le fonctionnement de ses principes théoriques et esthétiques, et le lecteur a l'occasion de voir son « atelier » d'écriture.

---

<sup>31</sup> Cf. Ce que G. Genette appelle « l'invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son discours » (G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1973, p. 265).

<sup>32</sup> Voici l'opinion du narrateur-écrivain sur la nécessité de telles remarques : « Je fais mon petit travail comme ça me plaît, en y mettant des remarques personnelles. C'est ça qu'il faut. Des remarques personnelles, n'avoir pas peur de dire son avis » (*Q*, p. 14).