

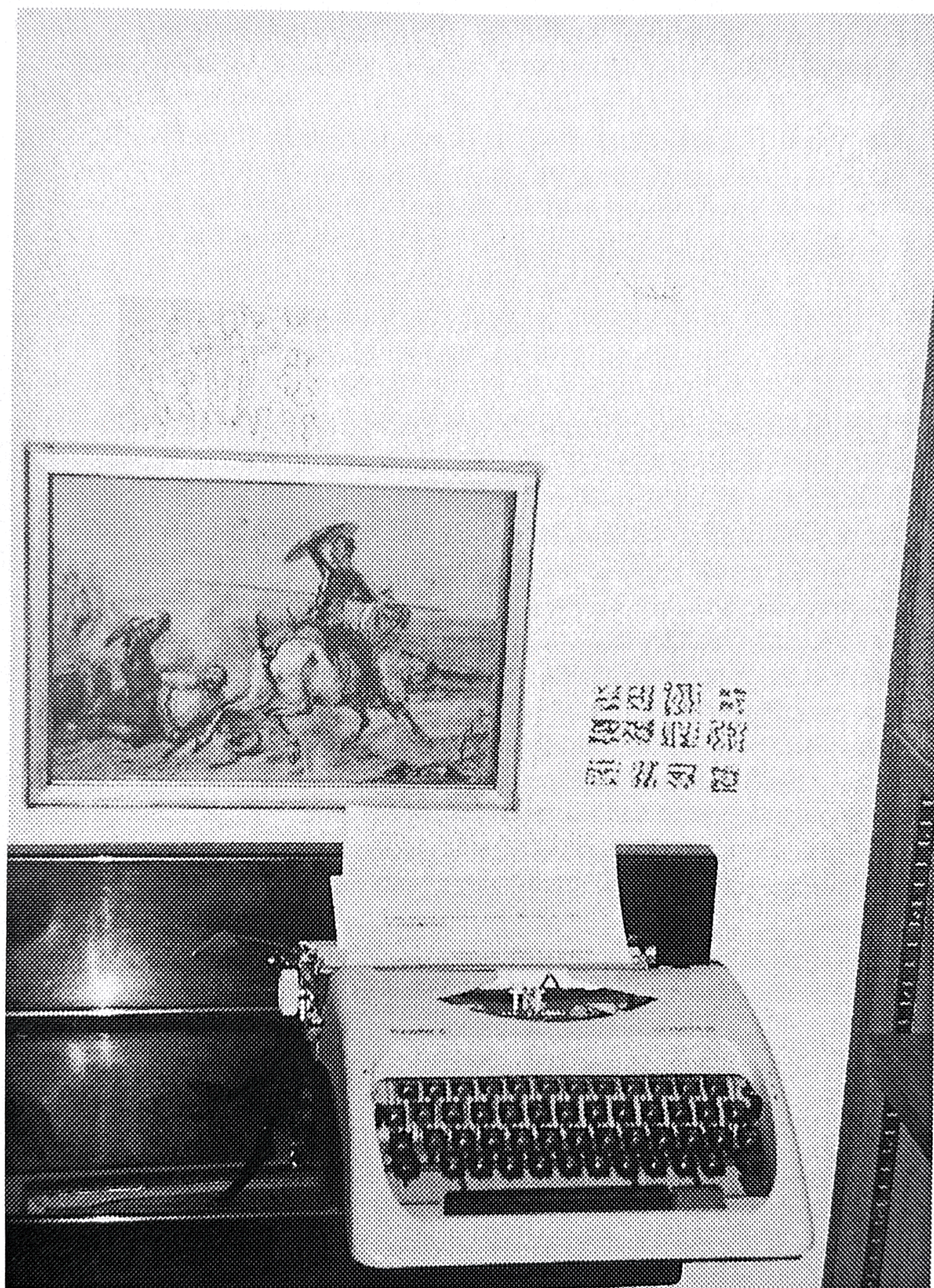
SOUS LA DIRECTION DE
JEAN-CLAUDE LIÉBER
MADELEINE RENOUARD

LE CHANTIER **ROBERT PINGET**

COLLOQUE DE TOURS

TEXTES INÉDITS - DOCUMENTS - MANUSCRITS
BIBLIOGRAPHIE : ŒUVRES - THÉÂTRE - CRITIQUE

jean michel place



La machine à écrire de Robert Pinget
Au mur : une gravure de *Don Quichotte*, un dessin de Matisse et un collage de l'auteur
Cl. M. Renouard

Lecture cervantine de Robert Pinget

AMANCIO TENAGUILLO Y CORTÁZAR

Don Quichotte est sorti de son livre
pour l'entendre raconter.
Taches d'encre.

L'écrivain espagnol Juan Goytisolo considère qu'il existe deux catégories de lecteurs du *Quichotte* : d'un côté, le lecteur « ordinaire », passionné par les aventures des personnages, qui se laisse prendre par l'illusion du récit et, comme don Quichotte, par le pouvoir captivant de la lecture ; de l'autre, le lecteur qui ne se contente pas de vivre les aventures de la lecture, mais qui explore à son tour, sur les traces du maître, les aventures de l'écriture. Ce qui sous-tend la remarque de Goytisolo, c'est bien l'existence de deux conceptions de la lecture qui correspondent aussi, bien entendu, à deux conceptions de l'écriture : « Ainsi, affirme Goytisolo, le champ littéraire de notre époque est-il défini par la mise à profit ou non de la lecture et de la relecture de Cervantès. »¹

La lecture de Cervantès est donc une véritable aventure : aventure de la lecture qui débouche, parfois, sur une aventure de l'écriture. Il existe une abondante littérature sur la question de l'héritage de Cervantès.² Nous connaissons l'influence de Cervantès, et peu importe quelle soit consciente ou non, sur des auteurs aussi divers que Sterne, Flaubert, Joyce, Kafka, Borges ou Kundera, sans oublier Goytisolo, déjà cité, ou encore Roa Bastos. En France, les auteurs du Nouveau Roman ont revendiqué l'héritage de Flaubert, et en quelque sorte, à travers lui, qu'ils aient lu ou non le *Quichotte*, ils participent à la cervantisation de la littérature occidentale. Mais parmi ces auteurs, seul Robert Pinget affirme clairement sa dette envers Cervantès, non seulement comme lecteur ordinaire, mais aussi comme écrivain (l'un n'excluant pas l'autre). En effet, si le *Quichotte* figure en bonne place parmi ses livres de chevet, car dit-il « on n'a jamais écrit quelque chose de plus grand »,³ il figure aussi de manière essentielle dans son œuvre. Intégrée au matériau littéraire, l'expérience du lecteur *cervantise* le texte, le contamine à la fois dans sa forme et dans ses thèmes.

Je donnerai d'abord quelques précisions sur la conception qu'a Pinget de la lecture, ce qui permettra de mieux comprendre les enjeux et les modalités du passage de la lecture à l'écriture. Ma réflexion portera ensuite sur la problématisation du livre comme texte et comme hypothèse de l'auteur. Enfin, je terminerai en essayant de montrer que la nouvelle perception de la littérature que proposait Cervantès et celle que nous propose aujourd'hui Pinget correspondent toutes deux à une perception baroque du monde.

LA LECTURE SELON PINGET

Robert Pinget a une haute conception de la lecture. Elle est intimement liée à une réflexion qui traverse toute son œuvre :

Le chantier Robert Pinget

Le seul bagage qui aide à vaincre le temps de la chronologie et à participer de l'autre, l'absolu, est un bouquet de textes, un florilège auquel on a loisir de se référer à tout moment de l'existence.⁴

Cette réflexion porte, on le voit, sur le sens de l'existence et sur le rapport entre le monde des livres et le monde de la vie. Le monde des livres est celui de la légende, c'est-à-dire, comme nous le rappelle effectivement l'étymologie de ce terme, de « ce qui doit être lu ».⁵ En ce sens, la lecture, dans la mesure où elle nous renvoie au monde des origines, *in illo tempore*, est toujours un recommencement, une découverte du langage dans sa pureté originelle. Ainsi, à la fin de *L'Apocryphe*, lorsque tout reste à faire, et notamment lorsque le livre est enfin rendu à sa blancheur, c'est l'enfance qui revient, « ignorante des artifices du discours », et avec elle, « la découverte éblouie du langage » (*APOC.* 175). Cette enfance de l'écriture n'est possible, répétons-le, que dans un retour, dans une redécouverte de l'enfance de la lecture. C'est d'ailleurs le thème principal de l'un des tout derniers livres de Pinget, *Théo ou le temps neuf*, dans lequel la métaphore du jardin et du florilège complète celle de l'enfant (mise en scène de la lecture et métaphore du livre) et du vieux maître.

Ces remarques nous permettent de comprendre combien la lecture est un acte essentiel pour Pinget. C'est un acte qui donne du sens au monde, qui renvoie à l'essence des choses. Mais si la lecture permet une relation avec le monde, c'est d'abord parce qu'elle permet de lier connaissance avec soi :

Lire quelque chose de difficile pour s'ouvrir à ce qu'on a de plus personnel, de plus secret. Autrement dit faire marcher la machine avec un combustible venant d'ailleurs.

(TACHES 48)

Lire, relire, lier et relier sont les termes d'une même relation.

Avant même de parler de phénomène d'intertextualité, il faut donc envisager la lecture, chez Pinget, comme la marque d'une haute exigence envers soi-même. Et cette exigence est autant morale qu'esthétique. La lecture de Cervantès soutient cette exigence, notamment par la réflexion critique qu'elle suscite : « Le grand art, écrit Pinget, peut se nourrir d'anecdotes pourvu qu'il ne s'y complaise pas, les dépasse par l'humour et les transforme par l'analyse en vérités universelles. »⁶ Voilà un exemple, parmi beaucoup d'autres de cette *grande lecture* en quoi consiste le travail de l'écriture pour Pinget.

Indéniablement, Cervantès tient une place à part dans la bibliothèque de Pinget. Avant même d'analyser plus en détail la corrélation entre les deux œuvres, je voudrais insister sur la nature très particulière de cette relation. Pour la définir, un mot s'impose, c'est le mot « tendresse » employé dans *Le Renard et la Boussole* :

[...] la tendresse on ne sait plus ce que c'est, moi aussi je m'apitoie, je fonds, je me trompe, je dois rappeler à mon secours de grands exemples de tendresse virile et chaque fois le plus beau qui s'offre c'est Don Quichotte, quel livre, ce n'est pas en en parlant que j'en ferai d'aussi beau mais comment renoncer à parler de lui, si, il faut y renoncer, il faut y renoncer,

Lecture cervantine de Robert Pinget

on ne parle pas de Don Quichotte, on le surveille, on tâche de l'acclimater... Mauvais terrain. Si j'étais un mauvais terrain pour ses racines.

(RENARD 93)

Mauvais terrain, l'œuvre de Pinget ? Au contraire, il s'agit d'un excellent jardin d'acclimatation pour cet arbre de la littérature qu'est l'œuvre de Cervantès. La tendresse pour le *Quichotte*, puisque c'est essentiellement de ce livre qu'il s'agit ici, est celle que l'on éprouve pour les lectures d'enfance, les seules qui marquent à jamais. Ces lectures s'obstinent dans la mémoire de l'adulte, et parfois, elles hantent son discours nostalgique :

Quand on lisait don Quichotte à l'école on le tenait pour plus sage que le prof qui était fou. Mais en relisant le chef-d'œuvre on voudrait être don Quichotte ânonnant sur un banc d'école.

(SONGE 98)

L'acclimatation du *Quichotte*, c'est un peu comme celle du renard dans un autre livre bien connu, un lent apprivoisement qui débouche sur une vraie complicité. Elle est aussi comparable à celle du livre par l'enfant qui ne sachant pas encore lire, se contente de regarder les images, de les *dévor*er des yeux. Cette relation par le livre lie le narrateur de *Quelqu'un* à Fonfon, l'idiot de la pension de famille. Souvent, ils feuilletent ensemble le *Quichotte* illustré par Doré. Certaines images retiennent plus particulièrement l'attention de Fonfon, par exemple lorsqu'il s'agit d'une « histoire de caca » comme celle où « Don Quichotte montre son derrière à Sancho » (QUELQ. 116). Signifiant par excellence de l'enfance, le « caca », qui en outre est associé au rire, donne à la notion de plaisir du texte une signification primordiale, à tous les sens du terme, qui est une l'une des marques les plus caractéristiques de l'écriture cervantine de Pinget.

Ainsi, l'enfance de la lecture est un apprentissage dont les modalités, nécessairement, conditionnent le passage à l'écriture.

DE LA LECTURE À L'ÉCRITURE

Les références aux grands textes *réconfortent* (*L'Apocryphe*) certes, mais elles s'inscrivent aussi dans un fructueux dialogue où la lecture permet à son tour l'écriture. Il y a plusieurs manières d'envisager ce dialogue. On peut d'abord considérer la lecture, on l'a vu, uniquement comme un soutien moral, en dehors de toute inspiration thématique ou stylistique. C'est ainsi que Pinget souhaite que l'on comprenne ses nombreuses références à *L'Alchimie* de Jung ou aux *Confessions* d'Augustin.⁷ En réalité, la métaphore alchimique a une double fonction : elle est à la fois un code d'écriture et une représentation symbolique de son inscription dans l'œuvre. De même, les catégories augustiniennes du *beau* et du *bien* se retrouvent chez Pinget en même temps que les notions de rature et de reste, dans ce que l'on pourrait définir comme une *archéologie du désir*.⁸ La lecture des classiques est aussi un travail de mémoire qui

« nourrit l'esprit » et permet de guider la « fantaisie » naturelle de l'écriture vers une forme. Il y a enfin ce qu'on appelle plus proprement le dialogue intertextuel, dont la définition reste pour moi très large, puisque j'y inclue la réécriture, la parodie, le pastiche, l'emprunt thématique, la citation, etc.

Pinget pratique toutes ces lectures, et souvent, d'ailleurs, au sein d'un même texte. Je citerai pour mémoire des phénomènes d'intertextualité bien connus : la mise en relation dans *L'Apocryphe*, de Virgile et des Évangiles ; dans *Graal Flibuste*, le pastiche du roman philosophique du dix-huitième siècle ; de manière générale, la contamination des textes par des éléments extra littéraires comme l'oralité, ou paralittéraires, comme le récit policier, notamment dans *L'Ennemi*. On s'en doute, la liste que je viens de donner n'est pas exhaustive, mais elle montre de quelle manière on peut envisager le cervantisme de Pinget.

Tout lecteur du *Quichotte* aura également noté l'importance de la relation intertextuelle dans ce livre. C'est un jeu de miroirs complexe, fait de citations, références et discussions littéraires, qui ne se résume pas à la critique du genre pastoral ou des romans de chevalerie. Dans son livre, *Vida de Don Quijote y Sancho*,⁹ Miguel de Unamuno ne consacre que cinq lignes au chapitre six de la première partie de l'œuvre de Cervantès. Ce chapitre est l'un des plus célèbres puisqu'il s'agit de l'examen, par le curé et le barbier, de la bibliothèque de l'ingénieur hidalgo. Constatant qu'il ne s'agit que de « critique littéraire », Unamuno décide que ce chapitre ne peut nous intéresser car on y « traite des livres et non de la vie. » C'est oublier que l'œuvre de Cervantès est précisément, comme l'ont montré de nombreux critiques, une subtile combinaison de la vie et des livres.¹⁰ C'est oublier que le lecteur est invité à participer également à cette discussion sur le corpus littéraire de son époque, ce qui va permettre, en mêlant ainsi la lecture et l'écriture, d'introduire la critique dans le texte.

Le thème de la bibliothèque occupe également, dans l'œuvre de Pinget, une place très importante. Dans *Le Renard et la Boussole* il se trouve à la fin du texte, pris dans l'inventaire impossible de tout ce que contient le livre et de tout ce qu'il pourrait contenir. Le narrateur y répète l'autodafé par lequel s'ouvre le *Quichotte* (I, 6)¹¹ : « brûle ce que tu as adoré, formons un bloc compact, c'est lu c'est lu, je dirais même ça fera lire. » (RENARD 214). Les livres brûlent, comme ceux de la bibliothèque de don Quichotte, mais ils continuent à faire lire, et il faudrait ajouter, à faire écrire.¹² C'est bien ce que suggère aussi la référence, dans ce même texte, à *Maldoror*, que la littérature « doit être faite par tous. Non par un. »¹³ La lecture se fait donc critique : par exemple, « Montaigne dans le texte est illisible. » Mais lorsqu'on lit que « La Fontaine est illustré », on devine que la critique est aussi réflexion du texte sur lui-même, commentaire ironique de ses nombreux plagiats. On peut encore lire ceci : « Le seul à mentionner fait partie du texte. » Quelques lignes plus loin, l'allusion se fait explicite : « armé de pied en cap, l'hidalgo illustre » accompagné de son fidèle écuyer traverse en effet le livre de Pinget, y rencontre dans une auberge ses personnages, le Juif errant et Renard qui le suit dans son errance, comme lui-même rencontrait, sans doute dans la même auberge, les personnages issus tout droit de ses lectures. Ainsi, Pinget incorpore à son texte le livre de Cervantès qui est lui-même fait de la matière des autres livres.

Comme le *Quichotte*, *Le Renard et la Boussole* est un voyage circulaire. À la fin

Lecture cervantine de Robert Pinget

du livre, le récit ramène les personnages à leur point de départ, dans ce monde à la fois réel et imaginaire que Pinget a situé entre Fantoine et Agapa. En définitive, ce n'était donc qu'un songe, ou plus exactement, une errance dans l'imaginaire de la lecture. Ce labyrinthe verbal et topologique nous rappelle le voyage à travers la littérature de Brindon et de son maître, dans *Graal Flibuste*, qui figure lui aussi, comme le remarque Jean-Claude Liéber, « un énorme labyrinthe où les héros s'enfoncent en spirale ». ¹⁴ Or nous savons que Borges appelle indistinctement *texte, bibliothèque ou univers*, ce type d'architecture mentale qui pour lui est toujours un « avatar typographique de cette doctrine de l'Éternel Retour ». ¹⁵

De Cervantès à Pinget, en passant par Borges, la bibliothèque nous rappelle l'éternelle présence du livre et de sa fonction dans le processus de l'écriture. La figure du « maître » s'impose ici comme la métaphore emblématique, dans l'œuvre de Pinget, d'une réciprocité de l'écriture et de la lecture :

Dans sa bibliothèque le maître écrit quelque chose qui lui donne du fil à retordre. Il se lève constamment pour prendre tel ou tel ouvrage sur un rayon, retire un dossier du grand placard, le compulse, en dégrafe un feuillet dont il copie quelques phrases, en retire un deuxième et un troisième, se remet à sa rédaction, la rature d'un bout à l'autre et recommence.

(ENNEMI 87)

Le statut réel du maître est indissociable de celui de l'écrit. Si le livre que nous lisons est la somme ou le miroir des autres livres, alors l'auteur est le miroir ou la somme des autres auteurs. L'un et l'autre se confondent et deviennent : « Mémoires d'un anonyme » (ENNEMI 38). Dans un texte de fiction, où souvent il n'est déjà pas facile de savoir *qui est qui*, il est encore plus difficile de savoir *qui écrit*. Presque tous les personnages du *Quichotte* lisent ou ont lu, écrivent ou ont voulu écrire, et le livre dans son ensemble est fait de la matière des autres livres. De même, il y a dans les romans de Pinget une sorte d'irresponsabilité collective du texte qui se traduit par une prolifération des instances narratives. Dans *Baga*, la narration à la première personne est relayée par celle des personnages (Architruc, l'ermite, le prisonnier, sœur Angèle) qui ont tous en commun l'écriture. *Mahu ou le matériau* est également exemplaire de cette prolifération des instances productrices du texte. Il y a d'abord Latirail, romancier donquichottesque qui transpose la réalité en faisant d'un « indicateur de chemin de fer » ses voyages, ou d'un « tube de somnifère » ses rêves (MAHU 43). On trouve également Mademoiselle Lorpailleur, qui « fait des romans à l'université » (MAHU 21). C'est sans doute pourquoi elle veut écrire sur Latirail, sur ce qu'il écrit (MAHU 38). À la prolifération des instances, il faudra donc ajouter l'inscription dans le texte même de son propre commentaire. Cette production réflexive du texte par sa lecture sera remarquablement mise en scène par Pinget dans ses derniers livres, et surtout dans *L'Apocryphe*.

LE TEXTE COMME HYPOTHÈSE DE L'AUTEUR

En contaminant le texte, l'effet de lecture fait ainsi éclater la notion d'auteur comme

Le chantier Robert Pinget

responsable unique et vérifié du texte. Cervantès et Pinget écrivent des livres composés à partir de matériaux hétérogènes, de sources écrites et orales les plus diverses. Mais cette faculté d'incorporation va encore plus loin puisque l'un et l'autre s'incluent dans le texte. Lors de l'inventaire de la bibliothèque de don Quichotte, l'un des rares livres à être sauvé du bûcher par le curé est la « *Galathée* de Miguel de Cervantès ». (I, 6, p. 106) On le voit apparaître aussi dans une histoire qui est chez lui obsessionnelle (et pour cause !), celle du captif, lorsque le capitaine Viedma raconte dans quelles circonstances il a rencontré à Alger un soldat espagnol, « un certain de Saavedra ». (I, 40, p. 477) Il y a enfin cette fameuse malle, oubliée par son propriétaire anonyme, dans laquelle l'aubergiste découvre la nouvelle du *Curieux impertinent* qui sera lue par le curé, et celle de *Rinconete y Cortadillo*, (I, 47) qui est comme vous le savez, l'une des plus célèbres des *Nouvelles Exemplaires* de Cervantès. De manière similaire, Pinget aime aussi à s'inscrire dans le processus de l'écriture. Il le fait en reprenant d'un livre à l'autre les mêmes thèmes, les mêmes noms de personnages, obligeant ainsi le lecteur à un travail de relecture qui implique de lier et de relier les textes entre eux. Il le fait aussi sous la forme ambiguë des initiales « R.P. » qui peuvent se lire : Révérend Père. Elles signalent ainsi, ironiquement, une paternité problématique qui se confirme dans *L'Ennemi*, où elles désignent le préfacier des mémoires anonymes du maître.

Nul déguisement ne peut mettre en défaut la fonction de manque à nommer posée par le texte : « N'en pas nommer l'auteur ». (*ENNEMI* 7) Le nom de l'auteur — signifiant R(e)-P (ère) — serait en quelque sorte la *figure interdite*, révélant ainsi, peut-être, le fantasme du nom disséminé, translittéré en ses constituants textuels.¹⁶ Au même titre que la lecture ou l'écriture, l'auteur est pris comme objet du texte dans une double hallucination. Pinget développe ainsi l'hypothèse du manuscrit et de l'auteur :

Il y aurait l'auteur effectif ou celui qui de la circonstance du puits aurait fait une hypothèse l'auteur présumé étant celui qui ne fût-ce qu'un temps très court se serait déplacé avec le manuscrit et l'aurait jeté dans le puits... (*Se réfère etc.*) lequel auteur ne pourrait être dit relaté par l'effectif car comment celui-ci se saurait-il l'être posant justement l'hypothèse et présupposant par là le manuscrit [...]

(*HYPO*. 87)

On le voit, il est vain de vouloir distinguer l'auteur *effectif* de celui qu'on appelle l'auteur *préssumé*. L'un et l'autre semblent être le même, ou du moins ils n'existent l'un à l'autre que comme hypothèse mutuelle posée non par l'un ou l'autre, mais bien par le manuscrit dont l'existence même est mise en cause par le récit de l'un et de l'autre.

Cette double problématisation, de l'auteur par le texte et du texte par l'auteur, est l'une des marques les plus évidentes du cervantisme de Pinget. Le lecteur du *Quichotte* découvre dès le premier chapitre qu'il n'y a pas un mais plusieurs auteurs de cette « tant véritable histoire » (p. 71), et que le nom du héros qui se fait appeler don Quichotte est tantôt Quixada, tantôt Quesada ou Quixana. Et tout cela, de la bouche même du narrateur qui manifeste à la première personne, dans l'incipit, la volonté de ne pas se souvenir du nom de ce village de la Manche où commence l'histoire qu'il se propose de relater. Celui qui prétend n'être qu'un simple rapporteur se retranche ici derrière un sin-

gulier désir d'autonomie. Mais ce qui nous est retranché, c'est bien à la fois l'origine du texte et celle de l'auteur. A partir du chapitre deux, les sources se multiplient, toujours aussi contradictoires, et nous comprenons qu'une histoire parallèle à celle de don Quichotte est en train de s'écrire : le narrateur, devenu copiste des *Annales de la Manche*, est en quête du texte. Un incident majeur intervient à la fin du chapitre huit, au beau milieu du combat qui oppose don Quichotte à l'avisé Biscayen. Le narrateur abandonne ses personnages, les épées levées comme dans un arrêt sur image, et dit ceci :

Mais toute la finesse de cette histoire est qu'en ce point l'auteur laisse cette bataille en suspens, s'excusant sur ce qu'il n'a trouvé autre chose d'écrit des hauts faits de don Quichotte, sinon ce qu'il en a rapporté jusques ici. Bien est vrai que le second auteur de cette œuvre n'a voulu croire qu'une si curieuse histoire eût été livrée aux lois de l'oubli, ni que les esprits de la Manche aient été si peu curieux qu'ils n'aient gardé en leurs archives ou en leurs cabinets quelques papiers qui traitent de ce fameux chevalier.

(I, 8, p. 121.)

L'épuisement des sources révèle l'existence d'un auteur qui est donc lui-même, comme déjà le narrateur, un lecteur et un copiste. Mais le plus important est que le narrateur nous révèle qu'il y a un *second auteur*. Dans le chapitre suivant, le narrateur part à nouveau en quête de son texte et en retrouve la trace dans le dédale de la juiverie de Tolède. Il s'agit, comme on l'aura deviné, de la découverte du manuscrit de Cid Hamet Ben Engeli, historien arabe qui serait donc le *premier auteur*, comme le reconnaissent plusieurs fois les personnages ; celui qu'on appelle le *second auteur* étant en réalité le compilateur. Mais la quête labyrinthique du manuscrit et de l'auteur ne s'arrête pas là. À la fin du chapitre cinquante-deux qui clôt le premier volume, Cid Hamet se trouve dans une situation analogue à celle du narrateur au chapitre huit. N'ayant pu avoir connaissance par des « écrits authentiques » (p. 610) du contenu de la troisième sortie de don Quichotte, il va d'abord faire appel à la mémoire collective, puis va rencontrer par « bonheur » dit le texte, un vieux médecin qui possède chez lui une caisse de plomb. Elle renferme des parchemins attribués à de mystérieux académiciens d'Argamasilla et qui contiennent notamment l'épithaphe de don Quichotte.

L'artifice du manuscrit tronqué et celui de l'auteur fictif, c'est bien connu, sont des procédés traditionnels des romans de chevalerie. Ils s'inscrivent donc dans un traitement parodique du genre. Mais il faut surtout retenir, comme le montre également Pinget, que ce formidable jeu de miroirs est une mise en scène, et en même temps une critique, de la création littéraire. On ne peut prétendre être l'auteur (l'auctor) d'un texte qui se présente comme un simple « inventaire », tout au plus est-on celui qui écoute et écrit, qui relit et récrit (*ENNEMI* 7). On est le dépositaire d'un savoir mémorisé : « L'œuvre aura pour matière première le magma des paroles d'autrui, contradictoires » (*ENNEMI* 102). Qui se targue d'écrire sera donc d'abord, et tout à la fois : rapporteur d'une parole collective, transcripteur et copiste. Mais il sera aussi le conservateur et le restaurateur d'un texte fragmentaire, sans cesse modifié :

Le docteur va s'asseoir à la table où travaille son ami. Il ouvre un gros livre fatigué. Cer-

Le chantier Robert Pinget

taines pages sont couvertes de griffonnages, de notes, de chiffres. D'autres déchirées ont été reconstituées à l'aide de calques encore présents entre les feuillets. D'autres minutieusement modifiées par grattage, correcteur, gommage, d'autres arrachées et remplacées par des photos de plans cadastraux ou de morceaux de cartes routières encadrés de rouge.

(ENNEMI 50)

Par l'importance accordée à la matérialité du texte et du livre Pinget souligne, comme Cervantès, la précarité de l'écrit et la fragilité de son support. Au problème des sources et de la mémoire individuelle ou collective, qui peuvent toujours être défaillantes ou mises en doute, et au risque encouru par le manuscrit d'être brûlé, perdu ou jeté dans un puits, s'ajoute celui d'être défiguré par des écritures et des lectures successives, de scribes différents, et pas toujours bienveillants : « peu de chance au lecteur le plus averti de se retrouver dans ce dédale. » (ENNEMI 162)

Cette graphomanie ne peut que remettre en cause *l'authenticité* du texte (APOC. 84). L'hypothèse du manuscrit se double alors d'un fantasme délirant : il y aurait une « machination » (ENNEMI 87), d'où la nature policière du récit, qui viserait à « dérouter semblait-il tout raisonnement logique » (ENNEMI 42) et donc, à rendre illisible une vérité première du texte. Les divers manuscrits ne seraient que des versions falsifiées d'un manuscrit originel et original, le « texte introuvable » (THEO 38). C'est une vision mélancolique d'une finitude interdite de l'écriture, et du texte, qui se confond avec la « grande lecture » :

Une autre histoire derrière ces bribes, parfaitement agencée, depuis toujours interdite au scribe maladif qui tend l'oreille pour en percevoir des échos improbables.

(THEO 19)

Cette histoire interdite, ou *texte-crypte*, est la métaphore d'un manque absolu, d'une vérité indicible. Or cette vérité, nous ne savons pas sur quoi elle porte, et de même il n'est pas possible d'identifier ni les auteurs de sa falsification, ni leur mobile :

Il reste au malade à lire les élucubrations du faussaire. Comment cet étranger a-t-il consulté les Mémoires ? Par quelle manœuvre, quelle ruse ? Et pourquoi avoir confié cette prétendue seconde version à un tiers qui s'empresserait de se renseigner sur la première, donc de prendre contact avec l'auteur ? Par quelle machination ?

(ENNEMI 198)

La seule chose dont on puisse être sûr, c'est « l'habileté du scripteur à contrefaire le style de l'original », c'est-à-dire à reproduire les « tics d'écriture » du maître (ENNEMI 198). Ce qui laisserait à penser qu'il n'y a ni complot ni faussaire, mais un seul texte et un seul auteur. Mais que devient alors la notion de texte apocryphe ? Il faut revenir à l'étymologie : le terme apocryphe (du grec *apokruphos*) désigne à la fois ce qui est « tenu secret », ou « caché », et ce qui n'est pas reconnu comme « authentique ». On voit ainsi que le fantasme du texte originel et perdu ne fait qu'un avec le fantasme du texte apocryphe ou falsifié.

Il est possible de relier cette errance de l'écriture, qui condamne le manuscrit à l'in-

achèvement et à la dispersion, à un sentiment généralisé de culpabilité. Pinget avoue aimer l'expression « mise en scène de la faute » pour décrire son travail : « Serait-ce la faute originelle ou celle que l'on commettrait en évitant de passer aux aveux ? »¹⁷ Quoi qu'il en soit de sa véritable nature, et du sens que l'on peut lui donner, la faute appartient au même paradigme que l'erreur, la rature et la correction. Ce paradigme est indissociable du travail d'écriture et de lecture. En particulier, la faute est liée à la main qui écrit :

La vérité quand elle sera sèche cette nuit-là était-ce avant sans pouvoir sur ce qui a été dit sans pouvoir ce n'est plus elle avant cette main *je la couperai* [...]

(CLOPE 135)¹⁸

Nous savons ce que signifie la main coupée dans la religion musulmane : c'est la punition réservée aux voleurs. Y aurait-il donc ici un rapport avec le vol de l'écriture ? C'est du moins ce que laisse entendre monsieur Songe : « ses mémoires ou ce qu'il croit tel sont un alibi pour la faute qu'il a commise en s'en jugeant l'auteur. » (HARN 16). On ne sera pas étonné de trouver également dans l'œuvre et la vie de Cervantès à la fois la faute (la « *mancha* ») et la main coupée. Voici ce qu'il écrit dans le prologue des *Nouvelles exemplaires* :

J'oserai te dire encore une chose : si jamais j'apprenais que la lecture de ces nouvelles pût induire leur lecteur en quelque mauvaise pensée, je me couperais la main qui les écrivit plutôt que de les publier. Mon âge ne me permet plus de me moquer de l'autre vie, car sur cinquante-cinq ans j'en gagne neuf de plus et une bonne manche.¹⁹

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que le Manchot de Lépante évoque l'idée surprenante de se couper lui-même la seule main qui lui reste et qui tient la plume. Déjà dans le prologue du *Quichotte*, l'ami fictif qui lui suggère d'écrire des sonnets, épigrammes ou éloges apocryphes pour son livre lui dit qu'il peut les attribuer sans crainte « au prêtre Jean des Indes, ou à l'empereur de Trébizonde » : « car, encore que l'on vous convainque de mensonge, on ne vous coupera pas pour ce sujet la main avec laquelle vous l'avez écrit. » (P. 54.) Il y aurait donc une *troisième main* de Cervantès.²⁰ Elle viendrait compléter le travail de la « seconde main », celui de la citation et de l'intertextualité.²¹ Au-delà de l'évidente ironie, cette troisième main révèle une théorie exemplaire de la notion d'originalité. Cette théorie, où les concepts d'imitation et d'invention sont totalement compatibles, pourrait se résumer ainsi : « Exemple, ce que l'on copie d'un livre ou d'une peinture, et *exemplaire*, l'original. »²²

On se souvient que les personnages du *Quichotte* reconnaissent Cid Hamet comme le premier auteur et son manuscrit comme l'original. Or toute la deuxième partie ne pourrait pas exister sans le *Quichotte* apocryphe d'Avellaneda. C'est à cause de lui, contre lui et grâce à lui que Cervantès a ressuscité don Quichotte pour lui faire vivre sa troisième sortie. Mais laquelle des deux versions est-elle l'originale, laquelle est première, laquelle est seconde ? La réponse nous est donnée par Cervantès, et de manière

Le chantier Robert Pinget

exemplaire. Il ne se contente pas de nier, dans le prologue, l'autorité d'Avellaneda sur ses personnages, il va beaucoup plus loin : il incorpore à la deuxième partie de son livre la version contestée de la troisième sortie de don Quichotte. Les personnages de Cervantès, qui sont devenus réels par le jeu de cette double projection, rencontrent les personnages fictifs de l'autre auteur, lesquels doivent se rendre à l'évidence de la mystification dont ils sont les premières victimes.

On en serait presque à se demander si Cervantès, devant les fictions spéculaires de Borges, ne serait pas lui-même l'auteur du mystérieux Avellaneda... La lecture de Pinget montre que lui aussi a fait de cette hypothèse la matière de son œuvre. Dans les dernières pages de *L'Ennemi*, l'un des nombreux secrétaires évoqués par le texte se présente chez le maître. Il prétend travailler avec lui à la « seconde version » de ses mémoires. Au domestique, qui a bien reconnu le jeune homme qui vient tous les jeudis, le maître dit : « C'est une imposture. Je travaille seul, je ne reçois personne. Il n'y a qu'une version, une seule, la mienne, vous m'entendez ? » (*ENNEMI* 197). Comme dans la seconde partie du Quichotte, le lecteur se rend compte que lui-même a peut-être été trompé. Il est peut-être lui aussi inscrit dans cet espace de l'illusion par quoi se définit la littérature.

UNE LECTURE BAROQUE DU MONDE

Dans un texte bien connu, Borges explique en quoi consiste ce vertige. C'est le trouble qui saisit tout lecteur lorsqu'il prend conscience de sa propre réflexivité à l'intérieur d'un système de réflexion totale : « si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. »²³ Le premier roman de Pinget, *Mahu ou le matériau*, nous avertissait dès la première page que ce serait l'un des grands thèmes de l'œuvre à venir :

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, c'est vrai des fois dans la rue quand on me présente une personne je fais tellement attention, j'ai la même figure que cette personne et l'ami qui me présente ne sait plus si c'est moi ou l'autre [...]

(MAHU 9)

Et Mahu, qui est le narrateur, ajoute un peu plus loin :

Donc cette histoire je la raconte mais il y a aussi Latirail, il écrit des romans. Il me dit parfois comment il fait, ça me complique beaucoup, il peut bien m'expliquer ses personnages mais moi je suis peut-être l'un deux quand j'y pense ?

(MAHU 9-10)

Dans un texte plus récent, *L'Apocryphe*, Pinget développe le thème du « livre à faire » qui illustre remarquablement cette hallucination du livre, et des instances productrices, par le récit : le berger de la gravure y est à la fois motif de l'écriture (sa motivation) et lecteur du livre qui l'inclut. De manière presque similaire, dans le livre de

Cervantès, le narrateur décrit la gravure qui représente la bataille de don Quichotte avec le Biscaien (chap. 9). Et le texte va plus loin dans la prolifération spéculaire puisqu'il nous donne quatre versions différentes de la bataille.

La leçon toujours valable que Cervantès donne à ses lecteurs, et notamment à Pinget, est que la littérature décrit le monde non pas tel qu'il est en réalité, mais tel que nous croyons le voir. C'est pourquoi, aime à répéter Pinget, rien n'est jamais dit puisqu'on peut le dire autrement.

La folie de don Quichotte n'est qu'un décalage entre le monde disparu de la chevalerie et des bergers de la Renaissance, et la réalité d'une société baroque et urbaine. On pourrait croire que don Quichotte a transformé le monde de la réalité en monde des songes, et effectivement il vit dans le monde borgésien de l'art. Mais c'est oublier que son héraclitisme moderne est tout simplement celui d'un monde qui se découvre baroque. Si don Quichotte est fou, c'est le moins possible, car c'est lui, ce « long graphisme maigre comme une lettre », qui découvre que « les signes (lisibles) ne sont plus à la ressemblance des êtres (visibles) ». ²⁴ Être fou le moins possible, mais suffisamment tout de même pour critiquer la réalité lorsqu'elle est trop grotesque ou trop aliénante, telle est le projet insensé et non moins réaliste de don Quichotte. La folie qui anime les personnages de Pinget, notamment la Lorpailleur dans *Le Libera*, est le symptôme d'un dérèglement des signes, d'une méprise ou mi-prise sur le réel. Toujours dans *Le Libera*, mais on pourrait trouver d'autres exemples, les personnages n'ont pas d'emprise possible sur le réel car ils sont habités par le discours de l'autre, possédés au point de devenir « une bande de petits diables » (*LIBERA* 108).

La folie explore les limites de la raison au niveau individuel et collectif et permet de simplifier, ou du moins de rendre vivable, la relation complexe entre la réalité et l'illusion, l'individuel et le social. En ce sens, elle peut aussi être une sublimation comme l'est le discours du carnaval. La folie rejoint ainsi le rire dans un même discours critique. Une structure de la dérision anime l'œuvre de Cervantès et de Pinget à travers notamment le discours de la sexualité et la coprologie. ²⁵ Et ce n'est pas un hasard si ce clivage dans le langage est le fait du domestique. Il y a beaucoup de domestiques dans les livres de Pinget. Ils illustrent, bien entendu, le « rapport maître-esclave ». Plus généralement, il faut aussi y voir le rapport savoir / non-savoir que nous avons tous avec le langage. Et dans ce rapport, le clivage n'est pas toujours où l'on pense. Remarquons que l'un des traits caractéristiques de Sancho est qu'il ne sait ni lire ni écrire. Cette ignorance devrait l'immuniser contre la folie de son maître. Certes, dans cette image du double qu'ils constituent, Sancho est celui qui fait preuve de bon sens, celui qui ramène son maître à l'épreuve de réalité. Comme le remarque fort justement Pinget, « c'est lui qui fait la critique du comportement de son maître ». ²⁶ Mais en même temps, il est superstitieux, il croit en l'existence de forces surnaturelles, et surtout, il est éventuellement tout disposé à accepter le gouvernement d'une île au beau milieu du désert de Castille. Dans ce type de discours, tout est possible, on peut être à la fois l'autre et le même.

On a vu que l'auteur n'est jamais celui qu'on pense, de la même manière il n'y a pas de frontière, dans ce discours, entre une vérité qui serait celle de la réalité et le mensonge qui serait celui de l'art. À don Quichotte, lorsqu'il découvre la disparition de ses

Le chantier Robert Pinget

livres, la gouvernante dit que le « diable a tout emporté ». À quoi réplique la nièce que ce n'était pas un diable, mais un « enchanteur ». (I, 7, p. 109) De quel droit pourrions-nous contester alors que ce qui est un bassin de barbier pour Sancho ne puisse être en même temps l'armet de Mambrin pour don Quichotte ? (I, 21.) Monsieur Songe l'a bien compris, il n'y a de vérité que littéraire : « Lorsque Untel appelle son neveu sa nièce et vice-versa, qui peut y trouver à redire sinon la concierge ? » (SONGE 96). Mahu se demandait également si ce qu'il écrivait était vrai et il concluait : « mais oui, c'est écrit. » (MAHU 136) En fait, ce n'est pas la vérité de ce qui est écrit qui compte, mais « faire du mensonge sincérité » (NERF 13). La folie de don Quichotte est le symbole de la sincérité dans l'art. Dans un monde qui oscille entre réalité et fiction, la seule manière de prouver son existence est de transformer les objets, par une sorte de transsubstantiation qui doit révéler leur essence propre. C'est le sens de la transmutation alchimique chez Pinget, c'est celui de la quête d'un idéal de perfection chez Cervantès.

Comme un écho à la fin de don Quichotte, qui retrouve la raison en même temps que la mort, on pourrait citer la dernière phrase du *Fiston* : « En dehors de ce qui est écrit c'est la mort. » C'est pour cela que la liberté du créateur est essentielle. Comme Cervantès, Pinget montre qu'il n'y a pas de règles pour assurer la vérité de l'œuvre, et donc du monde. La liberté du créateur ne s'affirme que dans le renversement des modèles, dans le travestissement des codes. Pinget est en complet accord avec le discours carnavalesque de Cervantès qui mêle la parodie des genres et des tons, avec son esthétique baroque et polyphonique où la technique des variations, la multiplication des points de vue et la recherche des contraires traduisent dans la littérature des visions différentes, et toutes possibles, de la réalité.

C'est une formidable leçon de liberté, pour l'écrivain bien sûr, mais aussi pour le lecteur. « Jamais personne ne pourra dire que je n'ai pas dit la vérité. » (THEO 86).

1. Juan Goytisolo, « L'héritage de Cervantès », in *Juan Goytisolo ou les paysages d'un flâneur*, Fayard / Institut du monde arabe, 1996, p. 207.

2. Voir : Marthe Robert, *L'Ancien et le nouveau*, Grasset, 1963, et Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, 1986.

3. *Robert Pinget à la lettre*, Entretiens avec Madeleine Renouard, Belfond, 1993, p. 220.

4. Robert Pinget, « Propos de New York », NRF, n° 368, 1er sept. 1983, p. 104.

5. *Ibid*, p. 104.

6. *Robert Pinget à la lettre*, op. cit., p. 23.

7. *Robert Pinget à la lettre*, op. cit., p. 220-221.

8. Voir : Amancio Tenaguillo y Cortázar, « La scène de la rature : Cervantès, Pinget, Saint Augustin », in *Ratures et repentirs*, (5^e colloque du CICADA, Université de Pau, déc. 1994), Publications de l'Université de Pau, novembre 1996, p. 229-242.

9. Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa-Calpe, « colección Austral », 1966, p. 40.

10. « En ressemblant aux textes dont il est le témoin, le représentant, le réel analogue, Don Quichotte doit fournir la démonstration et apporter la marque indubitable qu'ils disent vrai, qu'ils sont bien le langage du monde. Il lui incombe de remplir la promesse des livres. » (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 61.).

11. Mon édition de référence du *Quichotte* est la traduction de César Oudin, revue par Jean Cassou : Gallimard, coll. « Folio », 1988. J'indique dans le texte entre parenthèses en chiffres romains (I ou II) le livre, et en chiffres arabes le numéro du chapitre. Les pages sont précisées s'il y a lieu.

12. C'est la leçon de don Quichotte et de son créateur : « Après avoir brûlé symboliquement l'œuvre chevaleresque dont il ne peut se déprendre, Cervantès la recommence et meurt en écrivant un dernier roman de chevalerie. » (Marthe Robert, *L'ancien et le nouveau*, Grasset, 1963, p. 11.).

13. Isidore Ducasse, *Poésies*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 311.

Lecture cervantine de Robert Pinget

14. Jean-Claude Liéber, *Réalisme et fiction dans l'œuvre de Robert Pinget*, thèse de doctorat d'état, Université de Paris IV, 1985, 2 tomes, p. 140.
15. Jorge Luis Borges, « La Bibliothèque totale », (Revue Sur, n° 59, août 1939) trad. fr., Gallimard, « La Pléiade », 1993, p. 1578-1579. Cette édition des Œuvres complètes me servira désormais de référence.
16. La question du nom de l'auteur et la notion de paternité de l'œuvre se rejoignent chez Pinget dans la métaphore du livre-enfant (Voir *Théo ou le temps neuf*). De même, dans le prologue du *Quichotte*, Cervantès s'adresse au lecteur en défendant son livre qui, dit-il en substance, aurait pu être plus beau s'il n'avait été à l'image de celui qui l'a enfanté. Or il apporte quelques lignes plus loin cette précision : « encore que je semble être le père, ne suis que le beau-père de don Quichotte ». (P. 51.)
17. *Robert Pinget à la lettre*, op. cit., p. 78.
18. Je souligne.
19. Miguel de Cervantès, *Les Nouvelles exemplaires*, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 27.
20. L'expression est de Fernando Arrabal, *Un esclave nommé Cervantès*, Plon, 1996.
21. Voir : Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.
22. Dictionnaire espagnol *Covarrubias*.
23. Borges, « Magies partielles du *Quichotte* », in *Autres Inquisitions* (1952), édition de référence, p. 709.
24. M. Foucault, op. cit., p. 60.
25. Pensons notamment, pour ce qui concerne la sexualité, aux « cuirs » du domestique, dans *L'Inquisitoire* : la « vénus Aphrobite » (p. 406), les « Foutrieries d'Escarpin » (p. 411). *Quelqu'un* est un exemple typique du discours coprologique : le papier perdu par quoi s'ouvre le livre est dès le début associé au « pot » et il se transforme ensuite en « boulette ». Voir mon étude : « *Quelqu'un* : la matérialité de l'écriture », *Figures de l'Inimaginable, Essai sur le processus créateur dans l'œuvre de Robert Pinget*, thèse de doctorat (nouveau régime), Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1993, p. 352-360.
26. *Robert Pinget à la lettre*, op. cit., p. 275.