

# Peinture de la création et récit des origines

## Les romans de Robert Pinget

*Amancio Tenaguillo y Cortázar*

*Université de Pau et des Pays de l'Adour*

### 1. Les trois Muses de Robert Pinget

Contre une problématique d'identification au Nouveau Roman et à l'école du regard, l'originalité de Pinget s'affirme par le concept du « ton » qui renvoie à l'oralité et à la musique. Le ton se présente comme une question ouverte qui vise le sens même de la création et de l'œuvre : « Le ton. Ce qu'il y a de plus difficile à attraper. »<sup>(1)</sup> Il faut considérer le ton comme une réalité vivante, individuelle, comme la marque du sujet créateur qui se saisit des représentants inconscients et leur donne une forme originale. Ce concept guide toute la démarche créatrice de Pinget. Il s'agit d'un « problème de forme » qui impose « la composition et la matière du discours »<sup>(2)</sup>.

Par souci, peut-être, de souligner l'originalité de Pinget par rapport à l'écriture plus visuelle de Robbe-Grillet par exemple, les commentateurs insistent habituellement sur l'aspect musical de la composition du récit, en s'appuyant d'ailleurs essentiellement sur *Passacaille*<sup>(3)</sup>. Comme la danse du même nom, ce roman est construit effectivement sur un rythme à trois temps, et cela dès l'incipit : « Le calme. Le gris. De remous aucun. » Au sein même du discontinu narratif de ce roman, marqué notamment par une série de ruptures temporelles, le continu de l'écriture instaure une suite de rapports ordonnés, à la manière nous précise l'auteur « de la musique baroque, celle de Bach en particulier, où le thème revient continuellement, traité de différentes façons. »<sup>(4)</sup> Tout ceci est exact. Mais on ne peut pas non plus nier la présence obsessionnelle du visuel et la manière dont les deux dimensions se partagent l'espace du texte, entrent pour ainsi dire en conflit :

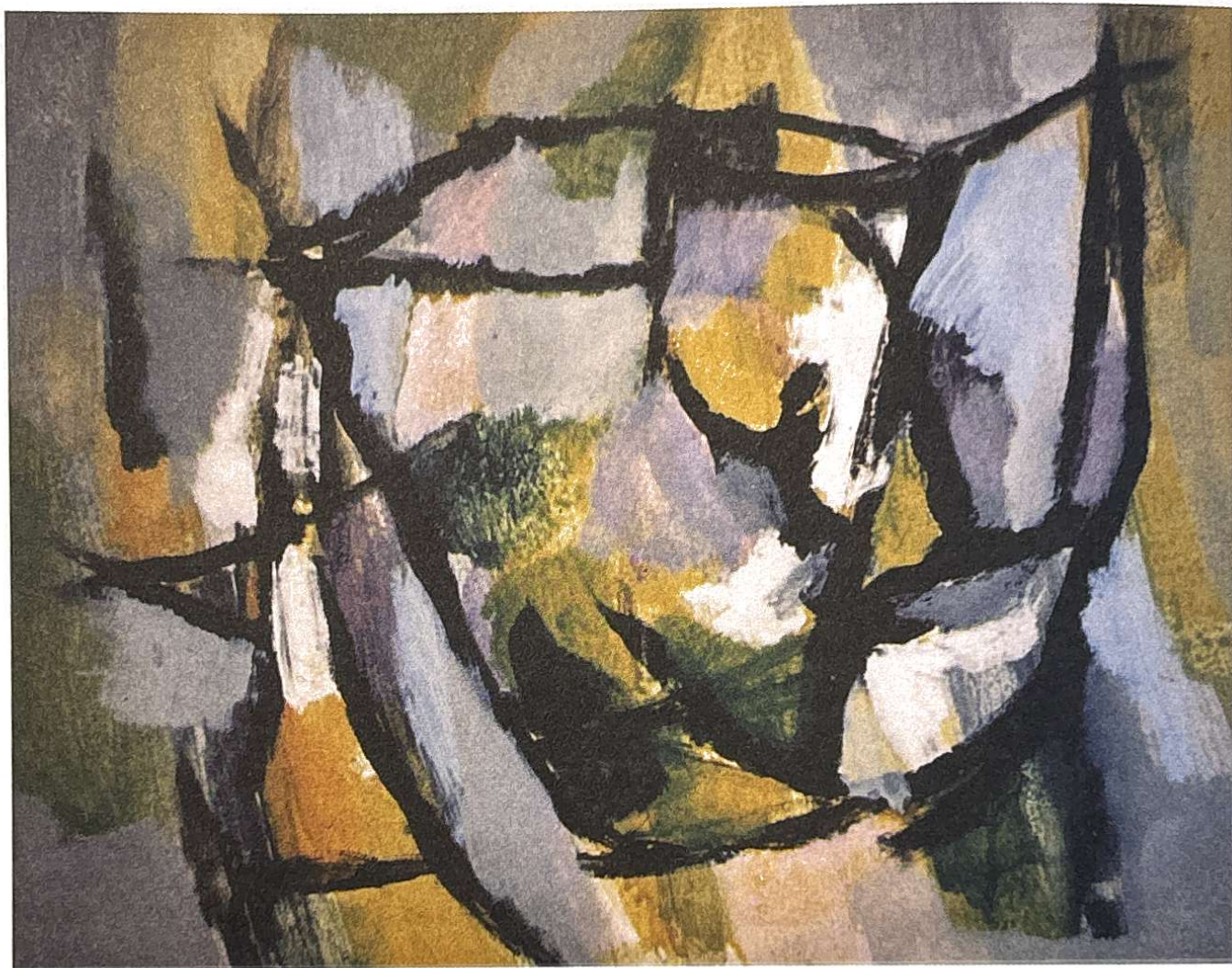
« L'homme assis à cette table quelques heures avant retrouvé mort sur le fumier n'aurait pas été seul, une sentinelle veillait, un paysan sûr qui n'avait aperçu que le défunt un jour gris, froid, se serait approché de la fente du volet et l'aurait vu distinctement détraquer la pendule puis rester prostré sur sa chaise, les coudes sur la table, la tête dans les mains.

Comment se fier à ce murmure, l'oreille est en défaut.

Une cour entourée de bâtiments anciens, pavée et nette, rectangulaire, avec au nord donc à l'entrée un portail de bois blanc et deux massifs d'hortensias roses, avec au sud entre la grange et la porcherie, un peu en retrait, une plate-bande d'iris du plus bel effet au printemps, au couchant l'habitation, au levant un bois d'ormeaux, au centre la fontaine, bassin circulaire et usé, goulot en forme de chimère. » (p.8<sup>(3)</sup>)

L'oreille faisant défaut c'est l'œil qui prend le relais. Quelques touches de blanc, de rose et d'iris suffisent à évoquer, après le gris et le froid de l'hiver, le renouveau de la nature au printemps.

Il ne s'agit pas de minimiser l'importance du référent musical. Musicien lui-même, Pinget ne peut oublier, lorsqu'il écrit, « la musique des mots, leur rythme, leurs assonances »<sup>(5)</sup>. Il faut également se souvenir que Pinget, avant d'être romancier ou auteur de théâtre, a commencé par écrire des poèmes. La poésie garde pour lui le sens grec de création. Elle est synonyme de travail, et de travail sur les mots, sur la matérialité des mots en dehors de toute volonté de représentation d'une réalité existante.



Robert PINGET, série : PRINTEMPS (40 cm x 32 cm), collection de l'artiste.



Robert PINGET, série : EMAUX (40 cm x 32 cm), collection de l'artiste.

Pinget récuse toute image qui ne soit pas le résultat du travail de l'imagination et en même temps ses livres nous renvoient sans cesse à des images visuelles et à des références picturales. Le regard lui-même est une thématique de l'écriture obsessionnelle. Quelle influence la pratique de la peinture a-t-elle pu avoir sur le travail d'écriture de Pinget ? C'est là une question qui n'a encore jamais été abordée.

La carrière de peintre de Pinget a été, il est vrai, de courte durée. En 1946, venant de Genève, Pinget s'installe à Paris et s'inscrit aux Beaux-Arts où il est l'élève de Souverbie. Il y rencontre Gabrielle Vergez et Françoise Le Clerc qui deviendront ses amies. En 1948, Pinget rend visite à Supervielle pour lui proposer d'illustrer *La Fable du monde* mais il se heurte à un refus. En 1950, il expose avec un certain succès dans une galerie du Boulevard Saint-Germain. Mais après avoir publié, l'année suivante un recueil de nouvelles, *Entre Fantoine et Agapa*, et surtout en 1952 son premier roman, *Mahu ou le matériau*, il opte définitivement pour le travail de l'écriture. Il n'abandonne pas pour autant la peinture qu'il continue à pratiquer, à l'instar du violoncelle, comme un délassement.

La peinture de Pinget, d'abord figurative (de ces œuvres de jeunesse l'auteur lui-même n'a plus de traces), s'oriente vers l'abstraction à partir des années cinquante. Les tableaux - *Printemps et Emaux* - exposés en décembre 1993 à la Bibliothèque Municipale de Tours, qui datent des années quatre-vingt, nous donnent à voir une peinture abstraite et sérielle dont l'analogie avec l'écriture non figurative de Pinget, fondée sur la reprise avec variations des mêmes thèmes, est troublante.

Ce dialogue entre écriture et peinture débouche également sur de nombreuses collaborations. Matias, que Pinget rencontre en 1953, fera les décors et les costumes de plusieurs de ses pièces : *Lettre morte* (1962), *Architruc* (1962), *L'Hypothèse* (1965), *Identité* (1972) et *Paralchimie* (1977). A la fin des années 50, Matias pour les dessins à l'encre de chine et Pinget pour le texte (calligraphié par Matias) créent un lapin, *Gibelotte* <sup>(6)</sup>, qui évolue dans un monde de métamorphoses où tout finit par devenir lapin. Un autre projet en commun est le livre intitulé *Cette chose* <sup>(7)</sup>. L'œuvre prend naissance et se construit sous nos yeux au rythme d'une correspondance échangée entre Pinget et le peintre Jean Deyrolle. Le rapport qui s'instaure entre l'image-lettre et le texte-lettre est de l'ordre de la surprise, de la mutuelle provocation. L'enjeu, c'est l'expérience esthétique, mais aussi la mise en cause du récit et de sa ligne de partage. C'est l'image, en effet, qui devient narrative, alors que l'écriture se condamne peu à peu à la réflexion et au silence.

Les critiques d'art sont une autre facette du travail de Pinget. C'est en effet lorsqu'il parle de la peinture des autres que Pinget parle le mieux de son travail d'écrivain. Il apprécie la « sérénité » qui se dégage des dernières toiles de Bryen, sérénité qui n'est pas le résultat de la psychologie mais de la technique :

« Grande maîtrise, méthode sûre qui ne craint pas la répétition poétique indiquée par la permanence des tons et des rythmes. Matière si fluide, si ténue...

Toute une série de toiles aux modulations pastel, pleines d'une lumière diffuse, où s'organisent des taches de couleur qui ne demanderaient qu'à déborder du cadre tant l'harmonie de leur concert a de résonances lointaines.

[...]

C'est donc bien d'une sérénité authentique qu'il s'agit là puisqu'elle nous réconcilie avec le monde d'aujourd'hui.

On se prend à rêver, devant ce beau spectacle, à quelque paradis retrouvé, celui de l'éternelle enfance. »<sup>(8)</sup>

La répétition, la recherche d'un ton et la préoccupation de donner à la phrase un rythme sont caractéristiques de l'écriture pingétienne. Remarquons également l'importance de la notion d'harmonie des tons qui traduit on ne peut mieux la fusion du mode pictural et du mode musical. Par-delà l'organisation formelle de l'œuvre, la technique et le travail ont un sens ontologique, mais aussi ils visent à inscrire le processus créateur dans une quête des origines au centre de laquelle se trouvent les thèmes de l'enfance et du temps mythique.

Il importe également de retenir que c'est la forme qui fait sens. « Il est assez opportun de rappeler aujourd'hui, écrit Pinget, que le lyrisme, l'inspiration, le sentiment, appelons-le comme on veut, s'il donne le départ ne donne presque jamais le ton à une œuvre solide. »<sup>(9)</sup> C'est ainsi que Pinget conclut son compte-rendu de l'exposition à l'Orangerie des dessins français des collections américaines. Remarquons au passage son intérêt pour la technique du dessin qui est selon lui « le plus expressif des arts » (p.21<sup>(9)</sup>). Là encore, ce qui fait la « grandeur, la majesté et la pureté » des œuvres de Clouet, c'est qu'il « dessinait dans le sens de la forme » (p.22<sup>(9)</sup>). Pinget reste également admiratif devant le portrait d'une *Femme tenant un enfant* d'Ingres. Il remarque les qualités de la composition mais s'attarde essentiellement sur les « qualités d'artisan » de l'artiste et en tire une leçon, « celle de la patience et de la foi en ce qu'on fait. » (p.22<sup>(9)</sup>)

Pinget n'a jamais cessé de griffonner dans les marges de ses manuscrits et tout particulièrement dans celui de *L'Apocryphe*<sup>(10)</sup>. Qu'il s'agisse des différentes demeures ou des dessins de bergers d'inspiration virgilienne on ne peut que reconnaître, là encore, cette « précision du trait » qui pour lui devient « si troublante » s'agissant d'Ingres (p.22<sup>(9)</sup>). D'autant plus troublante qu'il existe souvent un réel décalage entre le dessin et la description qui pourrait lui correspondre. Cela s'explique si l'on tient compte de la technique de la contradiction volontaire largement employée par Pinget dans ses romans. Les dessins permettent à l'auteur de ne pas se perdre lui-même dans les nombreuses descriptions de châteaux, que l'on trouve par exemple dans *L'Inquisiteur*<sup>(11)</sup>, et d'être sûr qu'il ne fait jamais la même. Le dessin, dans ce cas, n'a donc pas un rôle d'authentification mais participe au contraire à la dissémination du sens, à la destruction de la représentation et à la création d'un univers labyrinthique.

On le voit, le rapprochement entre les différentes activités qui lient Pinget à la peinture et son travail d'écrivain révèle des possibilités qu'on ne peut ignorer. Reste à étudier plus précisément les modalités d'inscription du référent pictural dans les romans de Pinget où elle est à la fois présence thématique et recherche esthétique.

## 2. La peinture de la création

Le troisième livre de Pinget, publié en 1953, *Le Renard et la Boussole*<sup>(12)</sup>, marque l'abandon définitif de sa carrière de peintre. Au moment où il écrit ce roman, Pinget n'est pas encore entré par la grande porte chez Minuit, c'est-à-dire avec le soutien d'abord de Robbe-Grillet puis ensuite de Beckett. Pinget est en pleine période de transition et son inscription dans le Nouveau Roman est encore problématique. Si *Mahu ou le matériau* (1952) a servi à l'auteur de « gammes préliminaires »<sup>(13)</sup>, *Le Renard et la Boussole* va marquer une avancée décisive dans la recherche d'une esthétique formelle encore très influencée par des années d'étude et de pratique de la peinture.

La peinture est tout d'abord présence thématique par les nombreuses références.<sup>(14)</sup> Cela a d'ailleurs une conséquence directe sur le récit. Les considérations théoriques

viennent perturber encore davantage la linéarité du récit et l'illusion romanesque, lesquelles sont déjà bien malmenées par la fantaisie de l'écriture pingétienne. Ainsi, une simple baignade de l'un des personnages dans le Jourdain suscite une analyse comparée du thème du baptême dans l'histoire de la peinture :

« Renard s'est baigné, on lui a prêté un petit caleçon, et le pauvre animal en se gelant les pattes pensait au baptême du renard en chef, il voyait celui peint par Verrochio, si les personnages ont des figures tristes c'est qu'ils ont froid aux pieds, Verrochio avait dû se renseigner, rien n'est plus précis que son dessin. Il a oublié les mûrons, je lui pardonne, mais il a mis un cèdre du Liban, c'est donc que le baptême eut lieu près de la frontière. On a toujours avantage à se rendre sur place pour vérifier l'exactitude d'une peinture ancienne lorsqu'on n'a pas confiance en l'auteur, ce qui n'est pas mon cas pour Verrochio, mais le serait pour Léonard, ce fumiste. Pour la précision du dessin, j'y reviens, Botticelli est encore supérieur à Verrochio, lorsqu'il peint la naissance de Vénus il la fait sortir d'une coquille Saint-Jacques qui m'avait toujours paru monstrueuse mais je me suis laissé dire qu'il y en a de ce calibre dans certaines profondeurs marines, ma confiance en l'artiste s'est trouvée renforcée. » (p.136-137 <sup>(12)</sup>)

Ce passage est un exemple significatif de la manière dont le discours critique sur le référent pictural abîme le récit. Ajoutons qu'il y a aussi un effet de mise en abîme de l'écriture et du système de construction du récit. Dans l'esprit du narrateur, la « précision du trait » en peinture signifie précision de « l'histoire représentée, exactitude dans le détail » (p.137 <sup>(12)</sup>). Mais il ne faut pas se méprendre, Pinget actualise les concepts d'« histoire » et de « représentation » propres au roman traditionnel pour mieux les remettre en cause par un travail de l'écriture où la recherche du détail ne vise pas l'exactitude, ou la fidélité à un quelconque modèle, mais l'expression d'une vérité intérieure, laquelle par définition ne peut être que subjective et approximative.

*Le Renard et la Boussole* est précisément le roman du « Je », puisqu'il adopte la forme du récit autobiographique. Il s'ouvre et se referme sur la même formule : « Je m'appelle John Tintouin Porridge ». Cette construction circulaire correspond au voyage aller-retour du narrateur en Palestine. La fonction et le sens du voyage est d'ouvrir sur l'imaginaire, il permet au narrateur de « décoller » (p.33 <sup>(12)</sup>). C'est donc une métaphore qui associe la question des origines et de l'identité du sujet à celle de la constitution du sujet en sujet à la création :

« [...] j'ai vu dans la rue une affiche invitant pour un prix modique les personnes qui s'y intéressent à visiter la Palestine. Ce pays lointain a germé dans ma tête, très lointain, je ne me souvenais plus de lui, il évoquait tout à coup des images bibliques, les plus légendaires, elles ont quelque chose d'inaccessible car liées à l'enfance et au catéchisme elles nous semblent perdues pour toujours, et voilà sur cette affiche la possibilité de les rejoindre, de les vérifier. » (p.33 <sup>(12)</sup>)

Notons l'importance de l'image : elle est métaphore de l'origine et elle génère l'écriture. Mais aussi, l'image est légendaire : « légende, ce qui doit être lu » <sup>(15)</sup>. Écriture et lecture sont donc associées dans une poétique de l'image. L'imagination visuelle est au seuil du livre et elle va être à la base de la construction narrative. Le mythe (la légende

de) parle de l'origine sur le mode du récit. La peinture, dans *Le Renard et la Boussole*, va inscrire l'histoire et son récit dans l'Histoire. Ce sera une histoire par l'image, comme celle que le peintre Benjamin « raconte » à Samuel :

« Une histoire par l'image. Vous voyez ce grand, le récitant ? Il s'appelle David. C'est le plus vieux d'entre nous. Et ce Renard est son compagnon. Je les observe depuis le départ, ils ne se quittent pas, vous ne les trouvez pas comiques. Plus que comiques. Etranges. J'invente leur histoire au fur et à mesure, ça m'occupe pendant la traversée.

- On peut voir ?

- Oh, j'en suis au début, il n'y a que quatre dessins.

Et il tend son album à Samuel. La première scène représente David le Juif errant qui s'est arrêté sur la route. Il s'éponge le front, on devine qu'il ne veut plus marcher. Une ville blanche dans le fond avance vers lui, oui elle avance, de près on voit qu'elle est bâtie sur roulettes...

[...]

La deuxième représente la ville. Une ville ancienne avec ses tours et ses murailles. Une porte s'ouvre au milieu et un renard s'échappe. L'image est très bien venue, on se rend compte que la ville était depuis longtemps fermée, barricadée, que les habitants y étouffent et que tout à coup un renard risque le coup, il a tourné le verrou et déguerpit.

[...]

Sur la troisième image une tache violette indique la nuit. David est assis sur le port avec Renard à côté de lui, ils regardent tous deux dans le vague ou plutôt on le devine puisqu'ils ont le dos tourné, ils ne regardent pas la mer qui est devant eux ni les bateaux, dans le vague ils regardent, c'est un tour de force de la part de l'artiste, comment a-t-il pu suggérer la chose avec des dos, le paysage pourrait détourner l'attention du spectateur, des mâts et des cheminées, des grues qui se profilent sur un ciel nocturne encore lumineux et deux ou trois scintillements de phares ou de cabines, seules taches jaunes dans toute cette grisaille.

[...]

La quatrième image c'est David et Renard sur le bateau, elle est moins réussie. Beaucoup trop compliquée. Il y a des morceaux de la ville dans tous les coins, on devine qu'ils symbolisent la pensée de l'un ou de l'autre mais ce n'est pas clair, l'intérêt est dispersé, l'œil se promène partout à la fois, il ne suit pas une certaine courbe nécessaire. » (p.73-74 <sup>(12)</sup>)

Scénographie de l'image ou parole peinte ? La « courbe » va du discours sur la peinture à la peinture du discours, et au passage elle interroge le rapport entre description et peinture. Chaque dessin est une image, c'est-à-dire, si l'on en croit Fontanier, une figure du discours, une vue de l'esprit, une idée <sup>(16)</sup>. Comme le remarque Genette dans son introduction, Fontanier inclut dans les six espèces de la description et dans la liste des figures, le Tableau dont relèvent « certaines descriptions vives et animées, de passions, d'actions, d'événements, ou de phénomènes physiques ou moraux. » (p.431 <sup>(16)</sup>) Mais qu'advient-il lorsque le tableau-figure se met à décrire un tableau ? Pour Bernard Vouilloux, c'est tout le discours de la rhétorique qui alors se périmé. Avec Diderot, puis Baudelaire,

« se détache ce « genre » nouveau : la « description de tableau », celle qui,

se suffisant à elle-même, a pu rompre avec la visée documentaire qui se trouve à son origine ; œuvre en soi, délivrée de ce qu'elle avait pour mission de suppléer, c'est elle qui rend possibles les descriptions de tableaux imaginaires, de Balzac (Frenhofer) à Proust (Elstir) en passant par Zola (Claude Lantier). » <sup>(17)</sup>

A cette liste d'écrivains et de peintres, il faut ajouter les noms de Pinget et de Benjamin. En redoublant le dessin, la description nous fait oublier (à dessein ?) que l'œuvre existe. Mais précisément, elle n'existe que dans l'espace de la fiction, dans l'espace-cadre que délimite la perception des personnages fictifs. Ce qui se joue alors, c'est toute la contamination du récit par sa propre métaphorisation. Dès lors, la description devient un objet, « un objet conforme, en ses détails à la nature du langage » <sup>(18)</sup>, du langage qui le produit, faudrait-il ajouter. Le langage du peintre produit la métaphore du tableau, l'écrivain métaphorise son propre langage.

Au-delà de la description, c'est bien le fonctionnement du récit qui est en cause, mais aussi sa cause même, sa motivation, c'est-à-dire ce qui le fonde dans son rapport au réel. Dans son questionnement, le récit devra suivre la « courbe nécessaire » qui le ramène à son point d'origine, là où il ne s'agit plus d'écrire le visible mais de décrire, de parcourir le chemin de l'œuvre, de le re-tracer. Le récit, dans *Le Renard et la Boussole*, racontera donc la naissance de l'œuvre et du créateur :

« J'ai des naissances à revendre. Je n'explique pas autrement ces idées qui me viennent pêle-mêle sur mes premières années, j'en ai des millions contradictoires, et sur les origines en général des choses qu'on connaît et qu'on ne connaît pas, c'est la poésie. Toute chose en ses débuts est nébuleuse, de nature, or la poésie étant l'histoire des commencements elle est forcément un peu soûle. Je tenais à commencer d'une certaine façon, en décrivant une soirée chez des amis peintres car la peinture est mon élément, mon esprit s'y repose, j'ai l'impression lorsque je me pénètre de ce sujet plus grand que tout autre d'être soutenu par lui au point d'avancer sans erreur possible n'importe quelle hypothèse. La peinture entretient en moi la poésie, il faudrait pouvoir ne pas sortir de son orbe magique. » (p.13-14 <sup>(12)</sup>)

La peinture et la poésie semblent se rejoindre dans une définition, « l'histoire des commencements », qui pourrait aussi être celle du mythe si l'on considère avec Mircea Eliade que le mythe est le « récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. » <sup>(19)</sup> Aussi, *Le Renard et la Boussole* ne commence-t-il véritablement, et de manière exemplaire, que par la peinture de la « Création ». Dans un long passage, d'environ six pages, le personnage et narrateur John Tintouin Porridge commente à mesure le tableau qu'il est en train de peindre, en voici un extrait :

« Commençons avec un pinceau bleu à faire des traits dans tous les sens. Ma toile est tendue comme un tambour, je l'ai préparée à la colle de peau et au blanc de zinc, elle rend un son de pucelle matinale. Ces traits bleus ce sont les chemins dans la montagne et dans la mer, ils s'accrochent tout seuls, je pose le pinceau et hop, les voilà maîtres en long et en large de toute la surface, comment prendre possession d'une toile sans la couvrir de routes, un pays neuf il faut immédiatement le jalonner, tu poses une borne ici et l'autre

plus loin c'est un semblant de méthode, ton pays s'organise, il y a des relais. J'ai besoin de ça qui me rassure, peu importe que les distances soient démesurées, ma petite machine d'exploration, ma pétrolette cérébrale est toute contente, je la traite de putain en dedans mais c'est à ce prix seulement qu'elle marche. On fait un drôle de couple à nous deux, on se connaît à peine, on s'est embringué au hasard, imagine le tableau : une espèce d'haricot nerveux, c'est moi - j'ai des tics, des cauchemars, des hallucinations - et l'autre, petite boulotte qui sent la friture, un peigne crasseux dans son sac, elle se recoiffe toutes les dix minutes. J'ai mes routes. Je fais durer le plaisir. La dernière que je viens de tracer part presque du milieu vers l'angle supérieur droit où une douzaine d'autres se croisent, je dépasse le croisement et mon bras continue dans le vide, soignons particulièrement cet endroit-là de l'espace, il est exigeant. Beaucoup peindre dans ce coin légèrement en dehors du châssis, beaucoup, du reste on ne se force pas, la main flambe comme une omelette au rhum. Ce barbouillage dans le coin droit supérieur en dehors, les peintres qui ne le connaissent pas se sont trompés de voie, je devrais faire passer un test d'orientation professionnelle je n'attendrais que lui pour me prononcer. Les omelettes de Léonard ou d'Uccello si on pouvait les voir dans les musées... Voilà. Je rejoins la toile. Le réseau est bien serré, on va partir. Je me repose, j'allume une cigarette. Ma palette est trop lourde, j'ai bien un kilo de vieille couleur qui m'appuie sur l'avant-bras, la naissance du pouce cerclée de rouge me fait mal. Je suis très content quand je me vois dans la glace debout devant ma toile, j'ai l'air d'un auto-portrait. Ah, la peinture, quelle guenon, elle te grignote même en train de te regarder innocemment dans un miroir, elle s'interpose, elle est une seconde rétine en avant de la première qu'elle ronge tout doucement, un peintre sur ses vieux jours est un aveugle que le spectacle naturel n'atteint plus, ce qu'il voit est déjà cloué sur la toile, il achève à tâtons son travail par crucifixions successives. » (p.27-28 <sup>(12)</sup>)

La première étape consiste à se saisir de l'espace vide par des traits « en long et en large de toute la surface ». Par ce geste il s'agit peut-être de donner à l'œuvre la mesure du corps, mais aussi d'inscrire le corps dans le monde par ce qui se présente comme une dé-marche d'« exploration » : la toile est un « pays neuf » et les traits sont des « routes ». Découverte d'un monde nouveau qu'il faut d'abord investir, ensuite structurer, pour enfin pouvoir l'habiter.

Le contact avec la toile est violent comme peut l'être la « possession » d'une « pucelle matinale ». Ce que la métaphore sexuelle traduit n'est rien d'autre que le travail de la pulsion dans le processus créateur, travail caractérisé par l'alternance des phénomènes de tension et de détente dans l'investissement pulsionnel. Le corps et la toile tendent à se confondre dans un espace d'identification et de jouissance. Remarquons que le plaisir est ici du domaine de l'oralité (la cigarette) et de l'analité (le barbouillage). La double expérience corporelle et esthétique semble ainsi relever d'une régression active doublée d'une pratique onaniste : il faut traiter « sa pétrolette cérébrale » de « putain » pour qu'elle « marche ». En outre, ce « retournement sur la personne propre » <sup>(20)</sup> fait intervenir un comportement sadomasochiste et auto-érotique où le corps tout entier, « espèce d'haricot nerveux », a valeur de zone érogène. L'artiste s'érige, en quelque sorte, en pinceau-phallus. On pourrait encore ajouter que la production des « tics, des cauchemars, des hallucinations », définit l'expérience corporelle du créateur comme une sorte de paranoïa somatique dont la projection s'exprime

parmi d'autres possibilités dans le « récit délirant ». <sup>(21)</sup> Ce récit prend la forme symbolique du tableau qui signale bien le projet du créateur comme *projection* du corps sur la toile.

Cette inscription du corps dans l'œuvre peut faire penser à certaines pratiques picturales contemporaines. Yves Klein remplace le pinceau, en tant que substitut phallique, par le contact direct avec la matière : c'est la technique de l'*anthropométrie* qui consiste à enduire le corps de peinture et à l'appliquer sur la toile. Cela donne, par exemple, *Le suaire des Nouveaux Réalistes*.

De ce point de vue, il faut encore préciser l'importance de la métaphore picturale que nous propose *Le Renard et la Boussole*. Le corps s'inscrit dans l'œuvre et l'habite, mais aussi, dans une sorte de retournement fonctionnel, la toile, « préparée à la colle de peau », à une *fonction de vêture* qui en fait l'équivalent d'une seconde peau. Le travail du peintre, mais aussi plus largement celui de tout créateur, obéit à une pulsion de mort qui l'oblige à disparaître, à céder sa place à l'œuvre qui devra témoigner pour lui : « [...] un peintre sur ses vieux jours est un aveugle [...], ce qu'il voit est déjà cloué sur la toile, il achève à tâtons son travail par crucifixions successives. » La métaphore de la toile renvoie à la représentation, désormais classique, du texte comme texture :

« [...] le texte partage avec le textile la propriété d'être un entrelacement - d'où les termes de *trame*, *trousse* ou *tissage* qu'on lui applique fréquemment - et par là même de constituer une texture, c'est-à-dire un arrangement réciproque d'éléments, un réseau relationnel ou, si l'on préfère, une *structure*. » <sup>(22)</sup>

La longue série lexicale développée par le texte de Pinget ne laisse aucun doute sur la présence et le rôle actif de la métaphore : il s'agit bien de constituer un « réseau », qui plus est « bien serré », qui soit non seulement le support concret du travail, mais aussi et peut-être surtout l'inscription dans l'œuvre en train de se faire du processus inconscient qui en est à l'origine. Le texte, la toile, peuvent être considérées comme des doublures du corps et plus précisément du corpus inconscient que Serge Leclair décrit comme « le modèle de toute surface que met nécessairement en jeu l'activité d'écrire ». <sup>(23)</sup> Par sa capacité à former un réseau de relation complexe, le travail du rêve s'impose comme l'un des lieux où se fixent les règles d'écriture :

« A côté de ces fils divergents qui partent de chacun des détails du rêve, il en existe d'autres qui partent des idées latentes et vont en divergeant vers le contenu du rêve, de manière qu'une seule idée latente peut être représentée par plusieurs détails, et qu'entre le contenu manifeste du rêve son contenu latent *il se forme un réseau complexe de fils entrecroisés*. » <sup>(24)</sup>

Ce travail de tissage est exactement ce qui est décrit par le peintre dans son commentaire du tableau. On retrouve également ce type de construction dans tous les romans de Pinget. Quelles que soient les différences de ton ou de forme, il y a toujours ce système qui fonctionne comme invariant formel et qui consiste à faire se croiser des séries narratives ou thématiques en autant de points nodaux.

Une autre manière de comprendre *la fonction de vêture* tient au rapport fondamental de l'écriture au réel tel que le définit Serge Leclair : « Nul texte ne peut mettre en jeu ce que sa texture même est faite pour colmater ; aucun artifice d'écriture ne peut véritablement mettre en défaut cette intrinsèque fonction de vêture du texte. » (p.22 <sup>(23)</sup>)

Le réel auquel se réfère Leclair est « le réel ineffaçable d'un événement libidinal ». <sup>(25)</sup> La caractéristique du réel, et tout particulièrement du réel dans le texte, est qu'il « se donne en se dérochant ». (p.11 <sup>(23)</sup>) Le travail du créateur trouve donc son origine dans ce lieu de différence où se fixe et se diffère la jouissance. Pour le peintre comme pour l'écrivain <sup>(26)</sup>, il s'agira donc d'effacer une anomalie de la surface, de la topologie du désir. Il faudra couvrir, recouvrir l'insupportable défaut de langage. Pour le peintre du *Renard et la Boussole*, les « traits dans tous les sens » doivent effectivement se rendre « maîtres en long et en large de toute la surface ». Il faut la « couvrir de routes », entièrement. Le même acharnement se traduira dans la suite par une volonté d'accumulation et de totalisation dans la représentation du monde. <sup>(27)</sup>

Comme la peinture qui en est la métaphore dans *Le Renard et la Boussole*, toute œuvre vise, même inconsciemment, l'unité, la clôture. Le passage du stade de l'ébauche, de l'esquisse, à la structure, c'est-à-dire à la composition, n'est pas sans rappeler les phases d'acquisition de la motricité et de la structuration du corps chez l'enfant. Dans *Le Renard et la Boussole* le narrateur se plaint de ne pas avoir « le sens de l'avenir » (p.10 <sup>(12)</sup>). C'est l'impossibilité de dépasser le stade de l'ébauche, de l'improvisation, qui semble paralyser le créateur lorsqu'il s'agit de passer au travail de la composition. Le créateur qui est « trouble, épars » (p.11 <sup>(12)</sup>) est en train de vivre l'hypothèse de l'aventure spéculaire, il anticipe la maîtrise de sa totalité. Il est en train de prendre conscience de son sujet comme fondamentalement divisé : « [...] lorsqu'on me fixe un rendez-vous pour la semaine prochaine, j'ai peur comme si on m'avait coupé en deux et je dois retrouver l'autre moitié la semaine prochaine [...] » (p.10 <sup>(12)</sup>).

L'étape fondamentale dans l'oscillation entre unité et dispersion, Lacan l'a appelé *le stade du miroir* : « [...] la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image ». <sup>(28)</sup> Cette construction spéculaire, l'histoire de l'art en témoigne, est tout particulièrement importante dans la peinture. Le créateur pingétien inscrit également dans l'œuvre le processus de réflexion :

« Je suis très content quand je me vois dans la glace debout devant ma toile, j'ai l'air d'un auto-portrait. Ah, la peinture, quelle guenon, elle te grignote même en train de te regarder innocemment dans un miroir, elle s'interpose, elle est une seconde rétine en avant de la première qu'elle ronge tout doucement [...] »

Le peintre s'incorpore, comme l'avait fait Vélasquez, à la fois dans l'œuvre et dans son processus. En devenant son propre sujet le créateur travaille à la mise au monde de lui-même, il tente de s'identifier à l'Autre imaginaire de la création dont le modèle peut être recherché dans *le stade du miroir*. La peinture de la Création est la métaphore du sujet qui se constitue comme « effet de langage ». <sup>(26)</sup> C'est ainsi que le je est interchangeable avec le *moi*. « Ma création » (p. 29) est la création de moi me créant : « [...] le tableau : une espèce d'haricot nerveux, c'est moi [...] ». (p. 28 <sup>(12)</sup>)

### 3. L'interdit de la figuration

L'espace de l'imaginaire comme projection de l'espace du visible met en scène le corps et ses représentations. Le travail de la forme structure l'espace imaginaire du sujet et le redouble par projection dans l'œuvre pour faire de celle-ci l'équivalent symbolique de l'espace du fantasme. En ce sens, le référent pictural semble poser la ques-

tion plus large de la place et de la fonction du champ visuel dans l'œuvre de Robert Pinget.

Toutes les grandes œuvres présentent dans le corps même du texte la vision qui a suscité le processus créateur ainsi que le code organisateur. Il y a dans les romans de Pinget une grande diversité de codes (mythe, chiffre, récit policier, musique, architecture, peinture...), mais derrière cette diversité, il existe un schème moteur qui est à la base de leur structuration. Ce schème, ou invariant formel, trouve sa formulation dans *Le Renard et la Boussole* : « A partir d'un œil en forme de double soleil on peut construire toutes les formes naturelles. » (p.30 <sup>(12)</sup>) Où que l'on se place dans la perspective de l'œil, ce qui se joue dans cette « loi fondamentale » est bien la présence de l'autre. Le soleil et l'œil s'inscrivent l'un dans l'autre tout en étant le même. Invertissons la loi : un double œil en forme de soleil. Même structure logique, refermée sur elle-même, et pourtant elle est le reflet structural d'une question, celle de l'identité, qui est au centre d'un roman circulaire, un roman qui débute et se termine par les mêmes mots : « Je m'appelle John Tintouin Porridge. » Dans la circularité marquée par la scansion du nom le sujet découvre sa complétude, ou l'image de sa complétude. Sous le couvert de la double métaphore d'une toile fondatrice et du nom se répètent la scène primitive, le désir et la castration. La castration est cette barre qui divise le sujet et l'introduit, par le fait même de cette division, dans l'ordre de la loi : l'œil de la loi / la loi de l'œil. Cette formule résume-t-elle l'essentiel du processus auquel se ramène la découverte de l'objet esthétique ? Elle est pour le moins au centre de ce long passage qui décrit la création à travers la métaphore du travail pictural et que l'on peut considérer comme la représentation de la Vision Créatrice de Pinget.

Mais n'y a-t-il pas un paradoxe à parler de vision créatrice alors même que le peintre est décrit, dans *Le Renard et la Boussole*, comme un aveugle. En vérité, il n'y a pas plus aveugle que celui qui ne veut pas voir que l'écriture pingétienne se fonde du regard et du manque. Le roman *Quelqu'un* commence par une disparition : « Où est ce papier. Que j'en revienne toujours là, que je ne le perde pas de vue. » (p.18 <sup>(11)</sup>) Le manque soutient le projet d'écriture ainsi que toute la construction du récit à l'intérieur duquel le papier joue le rôle de cache-fantôme : le fantôme obsessionnel est ici la perte de la vue.

Nous ne savons que trop que les fantasmes liés à la vue soulèvent la question des origines : « [...] je poursuis comme un aveugle ce que je finis par perdre de vue » remarque le narrateur dans *Le Renard et la Boussole* (p.35 <sup>(12)</sup>). N'est-ce pas une parfaite définition du comportement d'Œdipe ? C'est encore le même qui développe une argumentation sur l'interdit de la représentation :

« L'idée arabe que la photo est sacrilège elle est bien gênante pour le photographe mais qu'elle est belle, c'est une idée-mère, ma figure dans la boîte du premier venu, ma figure exposée à se perdre sans moi, il ne lui reste plus qu'à sourire dans un journal illustré. » (p. 88 <sup>(12)</sup>)

L'interdit de la figuration est associée à l'idée et à la mère. Or, nous savons que l'Idée est la même chose que l'image, la figure. Remarquons également que le fait d'être « exposé » s'apparente à une sorte de division, voire de dissolution, du sujet. Or, la suite nous montre que l'interdit est lié aussi à l'écriture, donc à la Loi : « Voilà le Koran, il n'aime pas les stars de cinéma, il est écrit dans la difficulté des abstractions et des arabesques [...] » (p. 88 <sup>(12)</sup>)

L'imagination visuelle de Pinget est en permanence remise en cause. Ce refoulement

du visuel s'exprime dans une peinture abstraite et dans une œuvre romanesque essentiellement non figurative.

Mais le regard est d'autant plus insistant qu'il semble faire défaut. Dans *L'Apocryphe*, la déficience visuelle suscite une prolifération d'instruments d'optique : longue-vue, lunettes, jumelles, appareil de photographie, etc. Ils correspondent d'ailleurs à des mécanismes particuliers du discours obsessionnel : grossissement des détails, figement, investissement de l'espace vécu comme étranger...

Le livre s'ouvre sur la description d'une image :

« Toute simple l'image au centre. Un homme assis sur un tas de pierres. Peut-être un berger, avec une cape et un bâton à côté de lui. Il paraît jeune, les lignes du corps sont souples, coudes appuyés sur les genoux, tête penchée en avant, menton entre les mains. Les cheveux sont noirs, très courts, on pense au type méditerranéen, hypothèse fondée par ailleurs sur la qualité de la lumière où se découpe la silhouette et sur les bribes du paysage, un arbre au feuillage gris qui pourrait être un olivier et un lambeau de terre rougeâtre.

Le tout s'inscrit dans un cercle parfait tant les éléments de l'image sont équilibrés. Courbure du dos de l'homme à droite, branche arrondie de l'arbre en haut, morceau de terrain à gauche qui s'amincit vers le bas jusqu'au tas de pierres où s'incurve la cape.

Le personnage est plongé dans sa rêverie. »

Cette image initiale est une métaphore d'origine qui a fonction de mise en abîme. Elle décrit la structure du livre et son mode de fonctionnement. La construction générale de *L'Apocryphe* repose en effet, d'une part sur la double présence du cercle comme paradigme et motif (l'image du berger), et d'autre part sur l'ellipse. Les deux figures participent d'un système cosmographique : « Quant à la tête du berger, penchée ou non elle reste le cœur de l'écliptique ou révolution de l'astre qui régit le système. » (p.13<sup>(10)</sup>) La révolution signifie un mouvement perpétuel et cyclique, répétitif. L'écliptique associe le cercle et l'ellipse. Or, l'ellipse possède deux foyers et non un seul centre. Le texte se construira à partir d'un centre, la figure du berger, mais autour de deux séries générées par cette image élémentaire : la série de la coupelle et la série de la gravure. Le système d'écriture, fondé sur la comparaison de la gravure et de la coupelle, fait du texte un système ouvert dont la clôture est arbitraire :

« Il ouvre le livre à la page de l'illustration qu'il compare à la figure de la coupe. Elles sont semblables et comme fraîchement exécutées. [...]

Et puis il referme le livre. » (p.178<sup>(10)</sup>)

C'est donc cette image qui est à l'origine de l'imaginaire, et c'est elle qui lui donne son cadre et sa forme. Le texte obéit à un système de prolifération à partir du thème initial qui est soumis à de multiples variations. Le berger devient le motif principal d'une quantité d'objets, d'éléments de décoration ou de mobilier<sup>(30)</sup>. Ainsi se met en place un dispositif de réflexion totale :

« Face à la cheminée, à gauche de la porte une console dorée surmontée d'un miroir espagnol, à droite une tapisserie des Flandres représentant une scène champêtre, berger enrubanné gardant son troupeau dans un paysage de bosquets et de prairies. » (p.23<sup>(10)</sup>)



Robert PINGET, « Mandala II » (Archives R. Pinget).

Implicite dans ce passage, une double référence picturale : d'une part au maître espagnol du miroir, Velasquez, d'autre part aux maîtres flamands. C'est bien le sujet, à la fois motif et sujet de l'écriture, qui se trouve alors réfléchi, lui-même réfléchissant à son tour le système de la mise en abîme.

Si le texte trouve confirmation de son devenir d'œuvre dans la réduction à son modèle et dans la spécularité de la représentation picturale, la multiplication des points de repère du récit, au contraire, lui assigne un temps de l'inachèvement. Il ne peut d'ailleurs y avoir de récit que par la mise en mouvement de l'image, et donc par sa destruction : « [...] *l'homme vient de bouger, il se redresse, il étend les jambes, il lève un bras, les proportions de la figure idéale sont détruites instantanément.* » (p.1010)

Une deuxième description, celle de la coupelle vient perturber encore davantage le système : « *La peinture est précise, le trait d'une grande pureté mais la coupe a été cassée puis recollée et les brisures encore visibles brouillent l'image par endroits.* » (p.10<sup>(10)</sup>)

L'imaginaire ne peut s'inscrire que dans un espace utopique. Le projet du narrateur, le « beau livre » (p.165<sup>(10)</sup>), est halluciné par le récit et par l'image dont les brisures interdisent toute interprétation. La vérité de l'œuvre et de la création se trouve peut-être là, dans cette béance originelle qui décrit l'impossibilité que porte en lui tout projet d'écriture, et de manière générale tout projet créateur : « *Une figure idéale se doit d'être inaccessible mais on ne le sait pas encore.* » (p.13<sup>(10)</sup>)

En même temps, cette figure interdite renvoie à une image bien réelle, intitulée « Mandala II »<sup>(31)</sup>, qui précède selon Pinget la composition de *L'Apocryphe*. Loin d'être simplement l'origine thématique du livre, l'image cachée pose plus largement la question, déjà présente dans le titre - *L'Apocryphe* -, de l'origine et de l'original. La référence au modèle n'est pas garante de l'authenticité de l'œuvre, c'est l'œuvre elle-même qui devient sa propre référence par la mise en scène de sa genèse et de sa production. Cette écriture qui pense son travail, André Green l'appelle *écriture non figurative* car elle fait d'elle-même la « *seule matière à représentation* ». <sup>(32)</sup>

La réflexion pingétienne sur le travail de l'écriture permet de poser les termes d'une réflexion générale sur la création dans laquelle la référence artistique semble rejoindre les interrogations de l'art moderne. L'art abstrait fait du regard l'insaisissable objet de son désir. Et c'est là que se trouve tout le paradoxe, car il ne suffit pas de regarder le tableau pour voir ce qui n'y est pas. Il faut que quelque chose y soit, le sujet même dans la conscience de son évanouissement. C'est le retour de l'inévitable représentation, même si on ne peut la voir en peinture : un tableau noir, c'est encore un tableau. La dérive de l'œuvre d'art vers son éclipse peut être comparée à la dérive du texte vers son absence. Mais là aussi, ce qui détermine foncièrement l'écriture, c'est le visible : « *Un livre blanc, c'est encore un livre, fût-il sans écrivain, sans titre et sans caractères [...]* » (p.37<sup>(32)</sup>).

1. Robert PINGET, *Quelqu'un*, Paris, Editions de Minuit, 1965, p. 67.
2. PINGET, « Pseudo-principes d'esthétiques », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, T.2, « Pratiques », pp. 11-12.
3. PINGET, *Passacaille*, Paris, Editions de Minuit, (1969) 1984.
4. Propos de Robert Pinget recueillis par Jean Roudaut, « Monsieur Pinget », *Magazine Littéraire*, Paris, juillet-août 1986, pp. 90-97.
5. *Robert Pinget à la lettre. Entretiens avec Madeleine Renouard*, Paris, Belfond, 1993, p. 125.
6. *Gibelotte*, dessins de Matias, texte de Pinget calligraphié par Matias (publié partiellement dans *Siècle*, n° 2, 1986), Paris, Editions Jean-Michel Place, 1994.
7. *Cette chose*, (dix textes de Robert Pinget, dix eaux fortes de Jean Deyrolle, avant-propos de Georges Richar), Paris, Denise René, 1967 (Tirage à 120 exemplaires tous signés par les auteurs). Réédité en petit format par François-Marie Deyrolle, Paris, Deyrolle, 1990.
8. « Bryen ou la sérénité », in *Revue de Belles Lettres*, n° 1, Genève, 1982, pp. 27-28.
9. « De Clouet à Matisse. », *Revue de Belles Lettres*, Op. Cit., p. 23. (Première parution dans *Les Lettres nouvelles*, n° 67, janvier 1959, pp. 135-137)
10. PINGET, *L'Apocryphe*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
11. PINGET, *L'Inquisiteur*, (Paris, Minuit, 1962, édition originale accompagnée d'une nomenclature des personnages : Minuit, Paris, s.d., 8 p., h.c., 500 ex. sur papier rose), Minuit, coll. « Double », 1986 (édition qui respecte la disposition typographique du manuscrit, suivi de « Le procès du réalisme » par Jean-Claude Liéber).
12. PINGET, *Le Renard et la Boussole*, (Paris, Gallimard, 1953), Minuit, 1971 (même édition sous couverture des éditions de Minuit).
13. PINGET, *Mahu ou le matériau*, (Paris, Laffont, 1952), Minuit, (1965) 1982 (avertissement de l'auteur), p. 212.
14. Un ermite de Giotto (p. 112) ; le baptême de Verrocchio, Léonard de Vinci qualifié de « fumiste », la naissance de Vénus peinte par Botticelli, Rembrandt (pp. 136-137) ; Van der Weyden et sa Madeleine repentante (p. 176) ; Le Gréco et L'Enterrement du Conte d'Orgaz (pp. 52 et 214), Picasso, Vermeer de Delft, la Mariée de Rousseau (p. 214).
15. Robert PINGET, « Propos de New York », NRF, n° 368, 1<sup>er</sup> septembre 1983, p. 104.
16. « Le mot *Idée* (du grec εἶδος, voir) signifie, relativement aux objets vus par l'esprit, la même chose qu'*image* ; et relativement à l'esprit qui voit, la même chose que *vue* ou *perception*. » (Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, introduction de G. Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 41.).
17. Bernard VOUILLOUX, *La peinture dans le texte, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Editions du CNRS, 1994, p. 53.
18. Jean RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 19.
19. Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1989, p. 17.
20. Sigmund FREUD, *Pulsions et destins des pulsions*, in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 25.
21. Roland GORI, « Le code ou la machine à influencer », in *Psychanalyse et langage : du corps à la parole*, Paris, Dunod/Bordas, coll. « Inconscient et culture », 1977, n° 9, p. 164.
22. Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abîme*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 125.
23. Serge LECLAIRE, *Démasquer le réel*, Paris, Editions du Seuil (1971), coll. « Points », 1983, p. 68.
24. FREUD, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, pp. 49-50. (Je souligne).
25. LECLAIRE, « Le réel dans le texte », in *Littérature*, N° 3, Paris, octobre 1971, p. 30.
26. L'écrivain et peintre cubain Severo Sarduy explique ainsi pourquoi il écrit : « [...] j'écris pour couvrir le monde de mes signes ; je ne supporte pas le vide, le blanc, ni même le non-proliférant. Partout où fait défaut le langage, s'impose à moi de le précipiter en milliers de lettres sur la page blanche, couverte toute ; en traits minuscules et répétés, superposés sur la toile, quand je peins. » (Cf. *Libération*, numéro hors série, « Pourquoi écrivez-vous ? », mars 1985, p. 39).
27. Exemples :
  - « Dans tous les blancs qui restent je peins des bonshommes et des bonnes femmes en costumes du dimanche, des magiciens nègres et des arlequins. » (p. 31).
  - « [...] il me reste une toute petite bande de deux centimètres et demi de haut sur un mètre, ce seront des vaches réduites. Et les œufs ? J'en glisse une douzaine entre les deux vautours moyens [...] » (p. 32).
  - « Une envie me prend de dessiner des escaliers dans les interstices [...] » (p. 32).
28. Jacques LACAN, *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 94.
29. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1975, p. 82.
30. p. 25 : lambris et statues ; p. 30 : un Sèvres ancien ; p. 31 : jardinière de bois ; p. 66 : tapisseries avec

bergers et bergères ; p. 124 ; médaille ; p. 126 : toile.

31. Par sa structure symbolique, le mandala se présente en général comme un cosmogramme. Il résume le monde, son organisation, son mode de fonctionnement. Comme l'a montré Jean-Claude Liéber (*Réalisme et fiction dans l'œuvre de Robert Pinget*, thèse de doctorat d'état, Université de Paris IV, 1985, 2 tomes, 726 pages), le mandala de Pinget est « constitué d'une succession de cercles et de carrés inscrits qui règle la succession et l'alternance des thèmes » dans *L'Apocryphe* en fonction de la répartition des couleurs (« Au commencement l'image, ou comment écrire un apocryphe », in *Genèses du roman contemporain : Incipit et entrée en écriture*, Paris, Editions du CNRS, 1993, p. 175). Exemples de répartition des couleurs : le *bleu* pour la conversation, le *vert* pour la nature, le *blanc* pour la méditation et la réflexion sur l'art.

32. André GREEN, *La Déliaison*, Paris, Les Belles Lettres, « Confluents psychanalytiques », 1992, p. 35.