

LA SCÈNE DE LA RATURE: CERVANTES, PINGET, SAINT AUGUSTIN

AMANCIO TENAGUILLO Y CORTAZAR

Il juge indécente la curiosité qu'ont certains érudits des ratures et retouches dans le manuscrit d'un auteur. Croient-ils pouvoir en tirer une leçon ou en faire profiter le public?

Robert Pinget, *Le Harnais*

Prise à la lettre, la rature authentifie l'espace de l'écriture et en souligne la matérialité dans le paradoxe même de son annulation. Ainsi, la rature se donne à lire comme scène et mise en scène du double travail d'écriture et de lecture. Prise à la lettre de son propre jeu, la rature reprend le texte, le re-preise là où quelque chose fait défaut dans le réseau littéral du texte, dans sa texture. Mais entre ce qu'elle prend (suppression) et ce qu'elle reprend (substitution ou transformation), n'y a-t-il pas une place, encore, pour ce qui reste, pour ce qui fait trace du geste, pour ce qui enfin est geste, histoire d'une scène qui ne serait pas seulement d'écriture mais dont l'écriture serait la trace?

La notion de rature se présente d'emblée comme une vaste scène conceptuelle capable aussi bien de nous éclairer sur certains aspects du double travail d'écriture et de lecture que de nous perdre dans les sentiers qui bifurquent, car la rature, en effet, semble avoir cette faculté singulière d'être une présence-absence à son propre discours. Quelques œuvres donnent à voir la rature dans la matérialité du trait de bif-

fure (par exemple, *Le Procès-verbal* de Le Clézio), mais en général le texte littéraire imprimé est lisse et net. Est-ce à dire que la rature ne se laisse prendre dans le discours théorique que pour autant qu'il s'agit du manuscrit? De toute évidence, non. En effet, la rature n'est qu'une autre formulation du travail d'écriture, de l'œuvre en train de se faire, caractéristique majeure d'une grande partie de la littérature moderne, roman ou poésie (Joyce, Mallarmé, etc.). D'autre part, la rature peut être prise dans le texte même, donnée à lire au même titre que la lettre dans un processus de thématization du manuscrit. Celui-ci est alors dans le texte son propre sujet, sujet qui se cherche d'une scène à l'autre, d'un livre à l'autre, du livre au Livre.

Tout ceci permet de donner un sens à la *valeur signe de la rature comme chose absente qui atteste pour une présence, à la place d'une présence*. Ce qui reste de la rature, c'est le vide qui n'en est donc pas moins signifiant que la lettre. Dès lors, concevoir le vide comme une présence pleine n'est pas de l'ordre du paradoxe mais de l'ordre du symptôme.

Le lieu du nom, la tache

Prendre la rature comme telle, c'est la prendre du lieu où elle nous parle. La scène de la rature sera donc, et d'abord, le lieu d'une parole, d'une prise de parole qui construit son propre lieu. Voici précisément un lieu où se fonde la parole de notre plus familière modernité:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo.¹

Premiers mots de la première phrase du premier roman, ainsi commence le livre qui nous raconte l'histoire d'un homme qui passait ses moments de désœuvrement, les plus nombreux nous dit-on, à lire des livres. Scène originaire du roman occidental, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, ne peut se lire qu'à partir de ce que l'on nommera ici, par extension, une "rature" primordiale qui refoule une origine et un nom en même temps qu'elle inscrit le sujet dans ce qui fonde son histoire, l'écriture.

La lecture, l'origine et le nom: trois mots qui suscitent et justifient l'écriture dans ce roman qui n'est pas, faut-il le préciser, écriture de la folie, mais dans lequel il y a bien une folie de l'écriture: celle qui consiste à mettre en scène ce que l'on ne doit pas lire, scène de sa propre rature, donc. Et en disant cela, c'est déjà le mot "rature" que l'on rature en l'inscrivant dans un discours qui le cerne. Un premier sens de la rature, comme figure, serait ce qui fait retour sur une scène déjà présente: ici, la rature n'est pas refoulement, mais représentation du refoulement, ce qui correspond bien à la nature même de la figure qui "porte absence et présence" (Pascal).

Le sujet de la scène se retranche dans un lieu qui pour être sans nom n'en est pas moins nommé: "un lugar de la Mancha," un lieu de la Manche. Lieu indubitablement réel dans sa duplicité, le signifiant "Mancha" macule le texte et dessine par défaut l'autre lieu de la figure, ce qui n'a pas lieu d'être, ce qui n'a pas à être écrit mais seulement figuré. Dans le nom propre se laisse lire ce qui est le propre du nom, le manque à savoir de l'origine: *mancha*, du latin *macula*, c'est la tache qui signe son propre secret où s'origine l'écriture. Il y a plus: le sens manifeste de "Mancha" (le mot arabe "manxa" signifie *terre sèche*) ne saurait *oublier* le manque inscrit dans le corps propre du Manchot de Léopante. Retranchement, disais-je, il me semble que c'est bien le mot pour désigner le lieu du signifiant.

Ainsi, il n'est pas étonnant que le livre, qui s'ouvre sur une perte, se donne comme origine la métaphore du manuscrit trouvé, lieu des retrouvailles avec le signifiant perdu. De cette origine incertaine le *Quichotte* porte témoignage. A la fin du chapitre huit, celui que

le texte nomme "le second auteur de cette oeuvre" s'excuse de ne pouvoir continuer la narration faute de matière écrite, mais il ne désespère pas de trouver la suite car il "n'a voulu croire qu'une si curieuse histoire eût été livrée aux lois de l'oubli" (121). Le chapitre neuf raconte comment il la trouva, la sauvant ainsi de l'oubli mais aussi, et peut-être surtout, lui évitant qu'elle "fût demeurée manchote ou estropiée" (122):

Comme j'étais un jour dans la juiverie de Tolède, survint un jeune garçon qui voulait vendre certains registres et vieux papiers à un marchand de soieries; et, comme je suis affectionné à lire, jusqu'à des papiers déchirés qui se trouvent par les rues, étant mû de cette mienne naturelle inclination, je pris un des registres que ce garçon vendait, et le vis avec des caractères que je reconnus être arabesques. Et, combien que je les connusse, je ne les savais pas pourtant lire, de sorte que je me mis à regarder s'il ne paraissait point là quelque Morisque castillanisé qui les lût et me servît d'interprète, ce qui ne me fut pas fort difficile à rencontrer: car, encore que j'en eusse cherché pour une autre meilleure et plus antique langue, j'en eusse trouvé. Enfin la fortune m'en envoya un, auquel ayant dit ce que je désirais et mis le livre entre les mains, il l'ouvrit par le milieu, et lisant un peu en icelui, il se prit à rire. Je lui demandai de quoi il riait; il me répondit que c'était d'une chose qu'il y avait écrite en la marge de ce livret par annotation. Je le requis de me la traduire et lui, sans cesser de rire: "Il y a donc écrit en la marge: Cette Dulcinée du Toboso, tant de fois mentionnée en cette histoire, on dit qu'elle avait meilleure main à saler des pourceaux qu'aucune autre femme de toute la Manche." Quand je lui ouïs dire Dulcinée du Toboso, je demeurai tout étonné et en suspens, parce qu'aussitôt, je me représentai que ces pape-rasses contenaient l'histoire de don Quichotte. Dans cette pensée, je le pressai de lire le commencement, ce qu'il fit, et, tournant à l'impromptu l'arabe en castillan, dit qu'il y avait: *Histoire de don Quichotte de la Manche, écrite par Cid Hamet Ben Engeli, historien arabe*. (123-124)

L'histoire de don Quichotte est donc l'histoire d'une lecture, mais d'une lecture en traduction. Or, le

texte écrit en arabe puis traduit en castillan est retrouvé dans une "juiverie de Tolède." C'est donc d'une manière détournée qu'une troisième et "plus antique langue," l'hébreu, vient ici compléter la scène de l'hétérolinguisme qui est l'une des deux caractéristiques essentielles du livre de Cervantes. L'autre étant l'intertextualité. Il y a là, dans cette nécessité de la traduction quelque chose qui est peut-être de l'ordre de l'impossibilité de toute langue de témoigner d'elle-même, de sa propre vérité. Mais, en même temps, il n'y a pas de témoignage sans secret, et pas de témoignage qui ne soit témoignage lui-même de cette impossibilité de témoigner pour sa langue. Dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, Siècle d'Or de l'Inquisition, cette impossibilité est d'autant plus évidente qu'il ne fait pas bon se réclamer ni de l'arabe ni de l'hébreu, deux langues synonymes de souillure. Tout ceci serait-il de nature à confirmer certaines thèses qui assurent que le père de Miguel de Cervantes descendait de juifs convertis? Rien n'est moins sûr, même si Rodrigo de Cervantes exerçait bien la profession de chirurgien, habituellement réservée aux juifs.

Quoi qu'il en soit d'une problématique référence historico-biographique, il faut considérer la tache, la salissure, comme une trace dans laquelle se reconnaît l'écriture, l'écriture qui pour ainsi dire marche sur ses propres traces.

En lisant cette histoire d'un homme qui cherche à lire dans des "papiers déchirés" l'histoire qu'il veut écrire, on est tenté de penser à cette "écriture brouillée" dont Antoine Compagnon (357-402) trouve l'un modèles conceptuels chez Mallarmé à travers ce que celui-ci appelle la "maculature" de la feuille de journal (380). En quelques rappels étymologiques, Antoine Compagnon tente une approche originale de la citation, de l'intertexte, et de ce qu'il nomme plus généralement la "seconde main":

Maculature: le mot est d'origine technique, typographique. C'est la tache ou la saleté sur une feuille, depuis le XVI^e siècle; c'est la feuille de papier grossier qui sert à envelopper les rames; c'est la feuille intercalaire qui éponge les excès d'encre, qui fait buvard. Il faut regarder

le buvard, ses salissures insensées, ses signifiants sans signifiés, ses vestiges surchargés. Quelque part pourtant, il y a eu, il y a du sens, mais le sens est tout retourné, délié: ne restent que les pâtés, les ratés, les déchets de l'écriture. "*Igitur. Déchet.*" (391)

Jamais, dans cette description de "l'omniprésente et inévitable souillure de la maculature" (391), il n'est question de la rature. Pourtant, il est difficile de ne pas penser à une sorte d'architrace de la rature lorsqu'il est question de la comparaison de la macule avec "ce jeu pour enfants où une image en filigrane dans l'épaisseur de la feuille est révélée, produite par le gribouillage quelconque qui la recouvre n'importe comment" (392). Ecrire, c'est raturer un texte déjà écrit, déjà raturé. Ecrire, c'est raturer la rature. "L'écriture, dit Jacques Derrida, est impensable sans le refoulement" (335). En même temps, il faudrait ajouter qu'il n'y a d'écriture que pensable dans l'impensable de la trace dont nul *pansement*—trait de biffure, rature, tache ou salissure—ne saurait remettre en cause le *caractère grave*.

L'écriture est essentiellement dramatique, elle est constituée de suites et de séries qui fondent le tragique. Le *Quichotte* nomme ce tragique, le thématise en ce lieu impensable et innommable qu'est le lieu du nom, scène qui pose doublement la question de l'origine dans son refoulement principiel, nous l'avons noté, mais aussi dans sa mise en scène plurielle:

On veut dire qu'il avait le surnom de Quixada ou Quesada (car en ceci il y a quelques différends entre les auteurs), encore que par conjectures vraisemblables on pense qu'il s'appelait Quixana." (68)

Surnom: c'est le nom ajouté, qui vient en plus, qui brouille le nom dont il devient substitut. Mais si le surnom recouvre le nom, ce dernier reste cependant irréductible à sa présence. Le déjà-écrit du nom est en ce sens le modèle par excellence de tout support d'écriture.

Ce n'est pas dans la fiction de son nom que Don Quichotte retrouvera le lieu de son nom, mais dans la

dramatisation du réel où se conjuguent la mort et l'écriture:

Ce que voyant le curé, il requit le notaire de lui faire une attestation qu'Alonso Quixano surnommé le Bon, et que l'on appelait communément don Quichotte de la Manche, avait passé de cette vie à l'autre, et était mort de mort naturelle, qu'il requérait un tel témoignage pour ôter toute occasion à des auteurs autres que Cid Hamet Ben Engeli de le ressusciter faussement et d'écrire d'interminables histoires de ses hauts faits. (599-600)

Le lieu du réel, c'est ici un texte définitif, un texte qui n'admet aucune rature, nulle version apocryphe comme celle qui motiva précisément la rédaction de la seconde partie du *Quichotte*. L'écriture testamentaire signe le rapport du sujet à la Loi doublement représentée par le curé et le notaire. Revendiquer la propriété de l'œuvre, c'est aussi et surtout en faire le support d'inscription du nom propre lequel ne veut dire que ce qu'il dit d'une vérité de l'origine. A savoir qu'elle n'est toute et une que pour autant qu'elle est prise à la lettre de son irréductible opposition à l'erreur ou à la faute. Ayant "maudit par plusieurs et belles raisons les livres de chevalerie" (599), le chevalier accède à son véritable statut de témoignage qui consiste à inscrire le singulier dans l'universel. Le sens moral et religieux du repentir de don Quichotte peut se comprendre comme effet d'une double rature puisque, aussi bien, l'erreur et la folie nous permettent de vivre, dans une perpétuelle poursuite de la vérité.

La scène de la lecture

"La poursuite de la vérité est donc une perpétuelle création, et non pas une contemplation paresseuse et quiétiste," écrivait Marcel Brion à propos du "Quichotisme" dans l'œuvre de Miguel de Unamuno (171). On pourrait en dire tout autant de l'œuvre de Robert Pinget qui est sans doute, de tous les écrivains français contemporains, celui qui a le plus ouvertement revendiqué sa dette envers le Quichotte.² Robert Pinget n'imagine pas que son travail d'écrivain puisse

porter sur autre chose que "la recherche de la vérité" (Robert Pinget à la lettre 193). Mais précisément, parce que la vérité ne se laisse appréhender que dans l'ordre de la visée il serait vain de vouloir la définir.

Pourtant, le dernier livre de Pinget se termine par cette phrase définitive: "Tu es écrit là tu vois sur mon carnet. Jamais personne ne pourra dire que je n'ai pas dit la vérité" (*Théo* 86).

Vérité de l'écriture, donc, et aussi de la lecture. Mais, comme celle de l'écriture, la vérité de la lecture demande un certain travail, une prise de conscience de son impossibilité fondamentale: "La grande lecture est floue, incertaine, anonyme" (*Théo* 15). Dans quel ordre peut-on penser le rapport entre cette double vérité de la lecture et de l'écriture, prise dans son impossibilité même de se dire autrement que comme vérité totale et donc invérifiable, et la rature, laquelle par définition est la négation d'une vérité toute et définitive? Cette question, on l'imagine, ne peut être abordée que de biais, par la médiatisation que nous propose tout texte dans la scène de sa lecture.

Théo ou le temps neuf est le dernier roman, pour le présent, de Robert Pinget. Et ce présent est celui de notre lecture:

Parce que le feu s'éteint, regarde, à quoi penses-tu.
L'enfant relève le nez de son livre, il dit j'ai pas vu j'y vais.

N'y avait-il pas un enfant ici ou là.

Vite le récrire. Le récrire. Sa petite musique suivra le trajet de la plume.

Il sort de la pièce, il va à la grange et en rapporte deux bûchettes qu'il place sur la braise.

Le vieux se rassoupi dans son fauteuil et l'enfant retourne à son livre. (7)

Vérification faite, l'écriture est encore déjà là, prise dans la scène ambiguë de la lecture. La scène, qui est aussi mise en scène du double travail d'écriture et de lecture, introduit la dimension du regard dans sa double articulation au désir et à l'interdit. Il y a dans cet incipit la présence voilée de la notion de faute. Non pas faute de lecture, mais faute à cause de la lec-

ture, qui est absence à soi. Cette faute de lecture, ou faute à cause de la lecture, est immédiatement suivie d'une lecture de la faute et d'une réécriture. Nous avons bien là une description de l'œuvre en devenir puisque nous y trouvons les traces écrites de sa genèse.

L'*incipit* porte une autre marque distinctive, la locution conjonctive "Parce que." Elle inscrit le texte dans une série. Par exemple, le roman précédent, *L'Ennemi*, commençait déjà ainsi:

Mais le maître est toujours là. Et la maison dans le même paysage. Même lumière, même ambiance équivoque. Mêmes rumeurs indistinctes. (7)

Comme tous les romans de Pinget, *Théo ou le temps neuf* s'inscrit donc dans une confuse nécessité première de relire, c'est-à-dire de relier le présent à la lumière du passé. Or, la rature possède cette double dimension spatiale et temporelle: le progrès qu'elle implique, la marche en avant de l'écriture, peut très bien prendre les allures d'une marche en arrière. En quelque sorte, la rature introduit une temporalité non linéaire. L'enfant que l'on se propose de "récrire" dans *Théo* est le fils légitime de sa propre lecture: n'y avait-il pas déjà un Théo, ou un Théodore dans *Cette voix*? C'est à lui que le maître racontait des histoires:

celle du café des illusions et celle des traîne-misère, et celle du château et celle de l'étang aux nénuphars et celle du sentier dans le bois et celle des souterrains qui se creusent et celle du cimetière, et celle du mot qui vous reste dans la gorge et celle de la lettre perdue. (*Cette Voix* 176)

Ce florilège est repris dans *Théo* (39-40), mais le texte source s'est enrichi de nouvelles histoires qui témoignent en premier lieu d'une progression de l'œuvre, et ensuite du travail toujours à refaire de la mémoire. Mémoire qui ne peut être qu'oublieuse, nous le savons. Mais il faut s'interroger encore sur le sens de cet oubli.

La double scène du travail d'écriture et de lecture métaphorise l'Autre Scène, et en même temps, elle est l'Autre Scène:

La scène serait très ancienne. Revenue ici, soudain présente.

Comblant un vide inexplicable. Le maître et l'enfant pour mémoire. (7)

Il n'y a de scène, semble-t-il, que par rapport à une scène antérieure. Toute écriture sera donc réécriture, retour sur soi et travail de la mémoire, laquelle se confond ici avec le maître et l'enfant, à savoir, la double métaphore de l'écriture et de la lecture. D'où cette conclusion partielle: il n'y a de mémoire qu'écrite, et toute lecture est nécessairement relecture. L'écriture sera toujours déjà là, et toujours déjà prise dans une scène de lecture. Anamnésique, la mémoire travaille son propre matériau.³

Dans le manuscrit de *Théo*, à la première page, nous pouvons lire cette phrase plusieurs fois raturée: "L'image du maître et de l'enfant reprend place d'elle-même/image fidèle refait mémoire." Il s'agit bien de refaire la mémoire comme on dit refaire surface, surface d'écriture bien sûr. Ce qui semblait avoir disparu revient comme sur l'ardoise magique décrite dans *Cette voix*:

Il arrive que l'observateur ne voie rien mais que l'ardoise enregistre toujours. . . . Sur l'ardoise à tout propos survie éternité lumière mentions barrées puis effacées mais elles reviennent. (29)

On connaît l'importance de la mémoire dans la théorie freudienne du psychisme. La *trace mnésique* est pour Freud le modèle de toute inscription. Sans revenir en détail sur une notion bien connue, on dira simplement qu'une excitation se produit dans le système inconscient et qu'elle se conserve de manière indélébile sous forme de résidus qui constituent la mémoire du désir. Le siège de cet enregistrement se trouve dans le cortex cérébral dont l'excitation "modifie durablement la substance jusqu'à une certaine profondeur" (*Au-delà du principe de plaisir* 67). La métaphore organique du tissu nerveux détermine le type d'inscription de la trace dans la catégorie de l'indélébile. De fait, le lieu du souvenir fixé est reproductible à l'infini dans une répétition

qui n'altère en rien l'original, mais qui par là interdit toute forme d'écriture nouvelle.

Ainsi s'est formé une écorce qui, à force d'avoir été perforée par l'action, par la brûlure pour ainsi dire, des excitations, présente les conditions les plus favorables à la réception des excitations et est incapable d'être ultérieurement modifiée. (67-68)

C'est là qu'intervient la *différence* derridienne comme coupure et continuité théorique dans les trois métaphores freudiennes de la feuille "vite saturée," de l'ardoise qui ne conserve pas la trace, du bloc-magique dont la profondeur est "une extériorité parfaitement superficielle" (Derrida 329, 331). On ne peut que passer trop vite sur la radicalisation du concept freudien opérée par Derrida. Il faut cependant retenir que la trace divise fondamentalement le sujet qu'elle retrace entre absence et présence.

La trace est l'effacement de soi, de sa propre présence, elle est constituée par la menace ou l'angoisse de sa disparition irrémédiable, de la disparition de sa disparition. Une trace ineffaçable n'est pas une trace, c'est une présence pleine, une substance immobile et incorruptible, un fils de Dieu, un signe de la parousie et non une semence, c'est-à-dire un germe mortel. (Derrida 339)

Que la trace s'articule entre indélébilité et effacement n'est pas pour nous déplaire, dès lors qu'il s'agit de rendre compte d'une scène où l'altération de l'écriture renvoie sans cesse à une altérité du sujet: "Quelqu'un dit désarroi, maladie de l'âme, divisée contre elle-même rien n'en peut issir" (Théo 48). Cette division a été décrite par Lacan comme la division originaire qui fait du sujet le sujet de la "division constituante du signifiant" (Ecrits 856). Ce qui divise le signifiant est cela aussi qui le creuse, y inscrivant en quelque sorte un vide qui lui est consubstantiel. L'écriture pingétienne se fonde de ce trou du signifiant dont la forme, pour ainsi dire, est celle d'un "vide inexplicable" (Théo 7). En quoi ce vide est-il fondateur d'une présence pleine? En ce qu'il introduit tout sim-

plement la perspective de le remplir: "Comblé ce vide pour dernière tâche. Fonder le temps neuf" (Théo 9).

Le temps pingétien vise à libérer l'écriture du temps chronologique au profit de "celui de l'enfance, de la légende, le temps du mythe, des origines" (Propos de New York 103-104). C'est pourquoi, la métaphore du jardin est si importante pour comprendre l'imaginaire pingétien: "Le paradis perdu était un jardin" (Robert Pinget à la lettre 103).⁵ Refaire le jardin, récrire l'enfant, sera toujours une même tentative de retrouver le lieu d'une perte: "histoire de se laisser conduire vers le berceau y retrouver le sourire et tout revivre" (Théo 30). Ce lieu d'une improbable naissance, qui est décrit dans *Cette voix* comme un "non-lieu définitif" (8), ouvre et referme la question de la généalogie, inscrivant dans le corps de la mère, non-lieu par excellence, ou encore lieu de ce qui n'a pas lieu d'être, le double interdit de l'inceste et de la mort.⁶

Tous les livres de Pinget retracent en leur début, le drame de l'origine ou, pour parler comme Genette à propos de la *Recherche*, cette "inévitabile *difficulté du commencement*" (88). C'est toujours quelque chose qui est de l'ordre de l'accident, de la rupture, et dont la fonction première est, semble-t-il, d'ouvrir une béance, d'inscrire une faille où puisse se poser la question de l'origine,⁷ question dont la formulation même reste problématique:

Quid du mot imprononcé qui fasse tout revivre.

Dire ou se taire...

Enigme non résolue. (Théo 60)

Entre l'impossibilité du dire et du taire, il reste encore la possibilité de redire, de récrire. Quoi? Ce qui n'a jamais été dit ou écrit. Ce qui ne peut se dire, ni s'écrire dans la mémoire, ce qui ne peut exister que dans le présent de l'écriture. D'où cette fonction vitale de la rature comme remise en cause de la temporalité par la répétition et le réaménagement des mots, c'est-à-dire par la destruction du temps linéaire de l'écriture: "Tout redire pour tout renouveler" (Théo 15). Plus précisément, il s'agit de retrouver dans le texte qui s'écrit au présent le "dialogue amorcé déjà dans un

texte introuvable” (Théo 38). Ce texte, que l’on pourrait appeler texte-crypte est la somme des pertes et coupures dont le texte imprimé porte le deuil. L’espace fini du livre-volume serait en quelque sorte la trace impossible et mélancolique d’une non finitude interdite. Le roman raconte des histoires, mais comment pourrait-il faire autrement? Toutes les modernités en reviennent toujours là, le non-roman ne dit pas autre chose que ce qui ne peut pas se dire:

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

Se confond-elle avec la grande lecture ou l’a-t-elle dictée comme son double en détournant le sens des mots. (Théo 19)

Ce rapport entre l’écriture, la lecture et l’écoute fait signe d’une vérité que l’on ne peut regarder qu’en “détournant le sens des mots,” c’est-à-dire dans la pratique métaphorique. Pour preuve, l’incipit de *L’Apocryphe*: “Toute simple l’image au centre.” La fonction origininaire du manque, c’est l’absence du verbe être qui pose l’énigme du sujet comme manque absolu. La métaphore de l’origine est donc métaphore du sujet, image sans être. Dans cet impossible qui s’expose, tous les possibles s’inaugurent de la place du sujet dans la chaîne signifiante comme “discontinuité dans le réel” (Lacan *Ecrits* 801). Toute et simple, l’image est une et elle est au centre de rien, à moins qu’elle ne soit ce rien central qui marque la place du sujet évanouissant.

L’Apocryphe débute par la description d’une image représentant un berger assis par terre dans un paysage méditerranéen. Il convient de noter la construction particulièrement géométrique et harmonique de la “figure idéale” (*L’Apocryphe* 10):

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 pierre où s’incurve la cape.

Le personnage est plongé dans sa rêverie.

On pense à mesurer les intervalles entre les éléments, à comparer les dimensions des surfaces, à faire jouer entre elles les lignes directrices de la composition, en particulier les obliques qui se ramènent sans peine à des rayons divergents puisqu’il s’agit d’un cercle dont le centre est la tête du rêveur. (*L’Apocryphe* 9-10)

Eléments paradigmatiques de l’aménagement spatial du texte, le cercle et l’ellipse sont aussi à la base de l’écriture. Mais une deuxième image vient perturber 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. . . . on remarque une cassure devant le visage, un morceau minuscule recollé à l’envers porte la trace d’un pipeau. (10-11)

Le système de mise en abyme et de réflexion abîme l’image qui est censée authentifier le texte, l’inscrire dans une forme inaltérable, et comme le remarque Jean-Claude Liéber, “c’est le texte même—l’image du texte—qui se donne à déchiffrer” (182). Insensiblement, et grâce, en particulier, au “feuillage de l’arbre, suggéré par une dentelure d’un trait continu” (*L’Apocryphe* 16), on passe de la trace peinte au tracé d’une lettre:

Un brouillon de lettre est sur la table, qu’on lit difficilement vu l’extrême petitesse du tracé et les surcharges et corrections sans nombre. (15)

Le travail de l’écriture, dans ses ratures et repentirs, interdit toute lecture qui serait visuelle. Or, *L’Apocryphe*, comme tous les romans de Pinget, est une mise en scène du travail de l’écriture comme travail de lecture. Il me semble que tout cela relève d’une stratégie obsessionnelle dans laquelle la présence insistante du regard signale une déficience visuelle.⁸ Le défaut fait trace que l’on tente d’effacer ou de dissimuler derrière une porte “en chêne clouté de fer, avec un guichet grillagé” (85). Voici comment Didier Anzieu décrit ce phénomène à propos des romans de Robbe-Grillet:

La construction de l'obsessionnel rend opaque le jeu des forces sous-jacentes (qui est sa véritable structure psychique) et le recouvre d'une lourde grille. Son problème intérieur (à savoir le fantasme) est emprisonné derrière cet échafaudage grillagé; en même temps, il ne peut plus être vu qu'à travers ce treillis qui le fragmente, le désarticule, l'éparpille. Le fantasme est ainsi "quadrillé." (271)

Dans *L'Apocryphe*, l'élément stable du fantasme est le défaut qui interdit toute représentation de l'image. Ce défaut délimite le champ visuel, lui sert de butée. Le regard occupe une fonction essentielle dans la création pingétienne en tant qu'il peut symboliser, comme l'a montré Lacan "le manque central exprimé dans le phénomène de la castration" (*Séminaire XI* 88). L'existence d'un regard objet petit a, signifiant à la fois la cause du désir et son refoulement, fonde un interdit de la figuration dont la rature n'est peut-être que l'expression matérielle: "Une figure idéale se doit d'être inaccessible mais on ne le sait pas encore" (*L'Apocryphe* 13). Le sujet du savoir, ici non encore réalisé, est celui qui se met à exister comme sujet S (sujet barré) du refoulement originaire. C'est ainsi que l'on retrouve les limites propres à la jouissance du fantasme dans l'avènement du symbolique: "le nom est barré dans le manuscrit" (*L'Apocryphe* 37).

La lettre perdue

Le signifiant repère nous ramène à *Théo*, autre façon d'écrire le Nom du Père. Livre repère, *Théo* condense toutes les pertes et coupures dans "un lieu introuvable" (34) qui est, nous le savons, le lieu d'une histoire interdite. Or, cette interdiction est essentielle puisqu'elle semble à l'origine d'une interdiction d'ordre narratif: dans les livres de Robert Pinget, les histoires "se confondent toutes avec celle de la lettre perdue" (*Théo* 34).

Elle a été écrite un jour ou même plusieurs jours ou même des années, toujours la même lettre à quelqu'un qui ne voulait pas la lire et qui la laissait traîner et qui l'oubliait ou qui la jetait peut-être à la poubelle, à moins

que la poste ne l'ait pas transmise, elle serait restée au fond d'un sac et puis elle aurait rejoint pour finir toutes les autres lettres jamais lues dans un endroit que personne ne connaît, un trou, peut-être un cimetière et on les appelle lettres mortes. (*Théo* 34)

Dans *Le Fiston*, Monsieur Levert écrit à son fils, qui est parti depuis dix ans, pour le faire revenir:

Cette lettre n'arrivera pas à partir. Je refais toujours le même chemin et chaque fois j'hésite. La longueur d'une lettre. Cent mètres, deux réverbères. A épeler chaque nuit cet amour paternel, comme si c'était facile à faire. Te refaire une mémoire. Encore un printemps, fiston moque-toi de moi, à revoir fleurir dans ce bouge abominable. Il y a d'abord la librairie à droite, puis une porte. A gauche en face le jardin. Ensuite le réverbère et une seconde porte, avec cette concierge allemande. (33)

Le processus de remémoration s'inscrit dans une pratique dilatoire du temps. Les éléments du souvenir s'imbriquent dans la parole présente qui s'organise comme un itinéraire dont il faut reconstituer les étapes. La situation psychique, caractérisée par une dégradation de l'identité et du rapport au réel, est proche de la mélancolie qui se manifeste, notamment, nous dit Freud, "en des auto-reproches et des auto-injures" qui peuvent aller "jusqu'à l'attente délirante du châtement" (*Deuil et mélancolie* 147). Nous retrouvons ici la notion de faute et le sentiment de culpabilité que nous avons rencontrés dans le *Quichotte*. Une telle division du moi se traduit dans l'écriture par des formes de réticences diverses qui sont finalement assez proches d'une certaine conception de la rature ou du repentir.

Nous avons, par exemple, un système de reprises avec variations:

Cette lettre n'arrivera pas à partir. Je recommence, fiston. Il y a d'abord la librairie à droite, puis une porte. A gauche en face, le jardin. Ensuite le réverbère et une seconde porte avec cette concierge allemande. L'idée de ce que j'aurais pu être si je n'avais pas été ton père. Si je

n'avais été le père de personne. Me refaire une mémoire à épeler chaque jour cet amour de personne, toi parti de mon toit paternel, il reste, il reste cet amour de cette lettre de cette main qui écrit, je recommence mais en aurais-je la force. (52)

Dans ce passage, qui est une variante de celui qui a déjà été cité, le réaménagement des mots, par le double phénomène du déplacement et de la condensation transforme la scène du moi en scène de l'écriture. C'est donc par l'écriture que le sujet accède à une nouvelle conscience et au présent en répétant la perte du passé.

Ce travail du deuil se manifeste également dans la matérialité de la lettre en ce passage central qui divise le livre en deux parties et qui, dans un nouveau départ, reprend les dix premières lignes. Voici, à titre d'exemple, ce que deviennent les deux premières phrases après une série de traitements poétiques du langage (permutations, coupures, dispersions...): "La nier du mordofille est corte. L'enterdi eu a jeu linier derment" (*Le Fiston* 67; "La fille du cordonnier est morte. L'enterrement a eu lieu jeudi dernier").

L'écriture pingétienne est en perpétuel mouvement. Elle se retourne sur elle-même pour retranscrire dans la lettre la figure de l'errance. *Théo* nous en propose une impossible représentation dans cette évocation d'un "vieux bonhomme qui monte dans les collines grises":

Je le vois toujours de dos, jamais sa figure, il s'éloigne, il marche lentement, il n'arrivera jamais nulle part puisque je le revois chaque fois au même endroit en train de s'éloigner. (82-3)

Les romans de Pinget sont un exemple d'une forme d'écriture nomade dont le *Quichotte* serait le modèle. Je trouve très juste cette définition que propose l'écrivain espagnol Julian Rios à propos de *Juan sin Tierra* de Juan Goytisolo: "Yo creo que ese vagabundo de escritor o paria errante es ante todo una búsqueda del placer a través de la escritura" (Goytisolo/Rios 13). Une recherche du plaisir à travers l'écriture qui n'est pas sans relations avec la notion de *frayage*

que Derrida emprunte à Freud: "ouverture de son propre espace, effraction, percée d'un chemin contre les résistances, rupture et irruption faisant route (rupta, via rupta), inscription violente d'une forme, tracé d'une différence" (Derrida 317). L'écriture passe outre, se fraye un passage dans l'impossible répétition de la lettre. Cette marche de l'écriture dans le jardin du livre, c'est l'écriture topographique de *Théo*: "Cinq pas, dix pas" (14); "Cinq mots, dix mots" (19); "Cinq pas dix pas en compagnie de l'enfant qui dit oh une primevère" (27).

Le graphonomadisme rêve d'une écriture sur le corps de la terre. Il y a dans *Théo* ce rêve d'une écriture inaltérable: "Ce livre à récrire dans la pierre. Graver à l'aide d'un ciseau" (45). Il s'agit de faire échec à la répétition mortelle de la lettre et de s'inscrire dans l'ordre du symbolique et de la loi:

Revenue ici, soudain présente, la scène sans lien avec le temps.

Ne demande plus à être réécrite.

L'image fait loi, rassemble aujourd'hui hier et demain.

Des siècles d'éboulement pas de mention. (85)

En même temps, cette relation à l'autre imaginaire n'est possible qu'au prix d'une aphasie de l'écriture à se dire comme telle, car ce qu'elle ne saurait dire c'est précisément l'impossibilité même de se dire:

Lorsque l'écriture, qui consiste à faire couler d'une plume un liquide sur une feuille de papier blanc, a pris la signification symbolique du coït ou lorsque la marche est devenue le substitut du piétinement sur le corps de la terre mère, écriture et marche sont toutes deux abandonnées, parce qu'elles reviendraient à exécuter l'acte sexuel interdit. (Freud *Inhibition, symptôme et angoisse* 4)

Ecrire, marcher ou travailler la terre sont, du point de vue symbolique, une même chose. A la question de l'enfant qui demande au maître "pourquoi tu fais plus le jardinage enlever les mauvaises herbes et couper les branches" (*Théo* 40), on peut répondre que les actions d'éclaircir, couper, ratisser, nettoyer, ne sont jamais que

des pratiques scripturaires, au même titre que le grattage: "ces cahiers où je grattouille mes mémoires..." (40). Serge Leclaire définit le travail de l'écriture comme

une sorte de travail de "grattage" qui tenterait, sans y réussir jamais, à décaper en partie ce qui se donne pour une surface, afin d'en faire réapparaître la trame, qui est l'écrit proprement dit: le corpus inconscient. (68)

En ce sens, il ne semble pas y avoir de différence fondamentale entre le tracé d'écriture et la rature. De même, le *grattage* qui vise à rendre lisible le texte, est identique, dans la pratique et dans le résultat, au *brouillage*. Voici, par exemple, un extrait de *L'Ennemi*, où nous est décrit un manuscrit sur lequel travaille le maître depuis des années:

Certaines 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, corrector, gommage, d'autres arrachées et remplacées par des photos de plans cadastraux ou de morceaux de cartes routières encadrés de rouge. (50)

Voici maintenant un autre exemple, pris dans le même livre. Ce sont les falsifications faites sur le cadastre par le neveu. On constatera que les techniques sont les mêmes: "grattage, corrector, gommage et caetera" (45). Il est clair que dans les deux cas nous sommes en présence d'une même logique paradoxale, celle du translittéral:

La figure interdite a valeur d'écriture, est prise comme un rébus; elle renvoie dans ce cas non pas à l'objet, mais au nom de l'objet. Elle chiffre alors ce nom en translittérant ses constituants alphabétiques en une écriture figurative. (Allouch 154)

Si on admet que la rature est une forme de l'écart, il faut alors aussi considérer que sa thématization dramatique représente dans la matérialité de l'écriture, l'espace, la béance de la lettre comme *zone*

érogène, c'est-à-dire en tant qu'elle peut "produire du plaisir par l'effet de rupture qui s'y manifeste" (Leclaire 61). Il y a donc un suspens de la rature comme lieu de la jouissance suspendue, comme lieu d'une stratégie du désir. Où l'on retrouve la rature comme figure qui "porte absence et présence, plaisir et déplaisir" (Pascal). La rature aurait la "contradiction inhérente à la lettre, d'être à la fois élément d'ouverture et, simultanément, de clôture." (Leclaire 68). La rature est ce voile de la réflexion qui montre ostensiblement ce que pudiquement elle prétend cacher. Or, que nous montre l'écriture pingétienne? Précisément, que toute écriture porte en elle sa propre rature. Comme le remarque encore Serge Leclaire, "aucun artifice d'écriture ne peut véritablement mettre en défaut cette intrinsèque fonction de vêtue du texte" (22).

Si l'écriture trouve son origine dans la différence en tant que lieu où se fixe la jouissance, il s'agira aussi d'effacer une anomalie de la surface, de la topologie du désir. Là où le texte bâille, on couvrira tout défaut de langage. Littéralement, la page blanche sera un "espace à noircir coûte que coûte" (*Théo* 61). Le risque, ou l'enjeu, d'une telle entreprise est d'aboutir à une aphasie complète et au vertige de la page blanche, dont on peut considérer qu'elle est l'ultime expression de la rature. Il existe encore un risque plus immédiat qui est celui de rendre le texte absolument illisible:

Il y a écrit lorsqu'un soir avant de s'endormir une foule de... je ne peux pas lire c'est barré.

Regardez mieux.

Je crois paroles ou phrases ou images, tout l'un sur l'autre barré corrigé. (*Théo* 75)

La question de la lisibilité est très clairement posée par *Théo*, l'enfant, dans cette remarque à propos de la lecture que lui demande le maître: "c'est pas un livre, c'est un gribouillis" (72). Or, l'enfant est dans le livre. L'enfant à "la figure barbouillée" (73) est l'autre nom du texte raturé.

Pour l'enfant qui ne sait pas lire, tout texte est effectivement un gribouillis:

la différence essentielle entre l'écriture et le gribouillage réside dans le fait que, dans celui-ci, n'importe quel signifiant peut investir n'importe quel signifié. L'apprentissage de l'écriture suppose donc l'acceptation d'une loi, c'est-à-dire, l'acceptation des signes de l'alphabet. Sans cette double articulation d'identité et de différence, l'écriture ne saurait exister. Et la lecture, bien entendu, non plus. (Saad 267)

C'est à un travail de lecture que nous invite Robert Pinget. Travail de lecture qui est relecture du code mais surtout invention d'un nouveau code, car l'ancien est devenu illisible, saturé par les couches successives de ratures. "Brasser les cartes, retrouver à tout prix les figures familières pour réapprendre le jeu à l'enfant et fonder le temps neuf" (43). Il s'agit de retrouver une double enfance de l'écriture et de la lecture à travers cette "part du lecteur" évoquée par Blanchot dans *L'Espace littéraire* (265).

Selon le principe de voilement-dévoilement propre à tout appareil de désir, le rapport entre le lecteur et le texte n'est jamais innocent. Il y a toujours un jeu de séduction mutuelle entre le "délire de l'écriture" (*Théo* 47) et ce qui se lit et se délie dans le délire à deux. André Green montre que le travail du délire de l'analyste ou du critique consiste à délier ce que le délire de l'écrivain a lié. Comme l'écrivain, le lecteur doit alors délirer le texte ("délirer = mettre hors du sillon" Green 20), le désirer dès lors qu'il lui montre, dans ses ratures, dans ses repentirs, qu'il le désire: "le livre se fait sous ses yeux avec tous les doutes de l'auteur, ses hésitations, ses passions, ses reculs, ses élans" (Pinget "Pseudo-principes d'esthétique" 316-7). Le lecteur doit prendre conscience de la pénitence du scribe et, en quelque sorte, la faire sienne. Une relation privilégiée s'instaure, qui est de l'ordre de la "confession pure et simple, voilà du neuf" (*Théo* 47).

Le ratage, par-delà bien et mal, ce qui reste

Du neuf? Pas vraiment. Outre la filiation naturelle avec le reste du corpus pingétien, *Théo ou le temps neuf* s'inscrit dans une généalogie plus vaste dont les deux

repères principaux sont le *Quichotte* et les *Confessions* de Saint Augustin.

Inutile de chercher dans *Théo* des références au livre de Cervantes, il n'y en a pas, du moins qui soient explicites. Par contre, l'expérience littéraire est tout à fait semblable. Nous avons la même interrogation sur la lecture introuvable, sur la nature du "rapporteur anonyme" (41). Le problème de l'identité rejoint encore une fois la question de la propriété littéraire qui est remise en cause à travers la notion de "livre anonyme" (16). La question demeure entière, car l'écriture est irrémédiablement liée au sentiment de la faute et de la culpabilité: "mots trop vite dits, mal écrits, main coupable..." (47). Est-il besoin de rappeler le type de châtiment que prévoit la loi coranique pour le voleur?

Le *Quichotte* réussit à transformer la folie de l'aventure humaine par le sens moral qui se dégage de l'aventure livresque, à savoir que la rédemption est possible. C'est ce que nous laisse aussi entendre *Théo ou le temps neuf*: "Les exemples ne manquent pas, même éloignés, même incompris, d'une possible issue" (49). La voie du salut est une ascèse où l'écrivain a "pour guide ses erreurs" (63) et où le travail de l'écriture, et donc de la rature, va dans le sens d'une correction morale: "Un pas plus un pas dans la nuit du langage, humilité s'impose" (76).

Terme logique de cette démarche paradoxale, l'écriture de Pinget énonce depuis toujours une esthétique du ratage:

J'y pense, j'y pense, un livre quelle prétention dans un sens mais quelle extraordinaire merveille s'il est raté dans les grandes largeurs. (*Le Renard et la boussole* 93)

Remarquons que cette phrase, et ce n'est pas un hasard, précède l'éloge du *Quichotte*.

L'autre grand exemple est l'évêque d'Hippone dont les *Confessions* se retrouvent largement citées, plus ou moins librement d'ailleurs, dans *Théo*. L'espace nous manque pour analyser en détail l'influence de la pensée augustinienne sur Pinget. Il faudrait reprendre en entier les *Confessions* et voir en particulier la théorie sur l'espace-temps, la théorie sur la mémoire et la trace (où l'on

découvre un précurseur de Freud), les réflexions sur le langage (où l'on découvre un précurseur de la linguistique moderne), ou encore l'approche presque lacanienne de la scène de la lecture. On se limitera donc, et trop rapidement, au développement sur les deux volontés (Livre VIII) et à celui sur le bien et le mal (Livre VII).

Le livre VIII est au centre du processus de conversion. Troublé par un "puissant débat intérieur," Saint Augustin se retire dans un petit jardin en compagnie d'Alypius, et c'est là qu'il prend conscience de la difficulté de concilier volonté et pouvoir:

L'âme donne des ordres au corps, et elle est obéie sur-le-champ. L'âme se donne à elle-même des ordres, et elle se heurte à des résistances. L'âme donne l'ordre à la main de se mouvoir, et c'est une opération si facile qu'à peine distingue-t-on l'ordre de son exécution. Et cependant l'âme est âme et la main est corps. (Chapitre IX)

Ce qui distingue la volonté du pouvoir est cela même qui distingue l'âme du corps. Mais je veux surtout attirer l'attention sur cette main qui est prise pour une métonymie du corps. Ce n'est pas la première fois que les *Confessions* prennent pour ainsi dire la main à témoin: "Qui nous sauvera si ce n'est la main qui refait ce qu'elle a fait?" (V/8). Si la main semble si libre, si indépendante des contradictions de la volonté, c'est tout simplement parce qu'elle est la main de Dieu. Et de Dieu la transition est facile vers *Théo*: "Toute décision rejoint la cendre du foyer, la main seule malgré les références dessine le contour de l'œuvre à parachever" (*Théo* 76). Cette non responsabilité du scripteur peut expliquer sa non conscience des effets de rature. Les ratés d'écriture auraient un sens théologique: "Des mots trop vite dits. La plume se rebiffe" (14). L'écriture de Dieu peut seule biffer, puisqu'elle seule peut défaire ce qui a été fait. Mais la bifure ou la rature ne sont pas réductibles à la pensée car l'écriture de Dieu est une "écriture inconnue" (22).

Que l'écriture soit aussi travail de lecture, de relecture et de réécriture, nous n'y reviendrons pas, cela est assez évident. Remarquons cependant qu'il y a là une relation avec la thématique du double pré-

sente dans *Théo*: "Une note d'une écriture différente laisserait supposer que des coupures ont été faites dans le manuscrit par une autre main que celle de l'auteur" (26). Le phénomène du double est une manifestation pathologique qui affecte la structure du moi. Or, Saint Augustin a très bien décrit ce que nous appelons aujourd'hui le clivage du moi: "j'étais ce moi qui voulais, et ce moi qui ne voulais pas; j'étais l'un et l'autre moi" (VIII/10). Cette phrase est plusieurs fois citée dans *Théo*, en français et en latin (33, 35, 45, 53, 54). Et pour faire bonne mesure, il lui arrive d'être en compagnie d'une autre citation:

Quelqu'un dit aspect de l'âme divisée, elle n'est pas dans sa plénitude, maîtresse d'elle-même.

Aegritudo animi est.

Une maladie de l'âme.

Ego eram qui volebam ego qui nolebam... (32-3)

Je veux maintenant évoquer la question du bien et du mal, et cela pour la mettre en relation avec la question du beau. Lacan nous servira ici d'intermédiaire entre Pinget et Saint Augustin.

Pour Lacan, il y a un rapport étroit entre le désir et le bien, en ce que faire le bien renvoie à un "bien faire" et au "désir de guérir" (*Séminaire* VII 258). On ne se posera pas à nouveau, simplement, la question de la correction comme guérison morale. En effet, il y a dans ce "faire le bien" quelque chose qui relève essentiellement de la notion de plaisir. Or, et Lacan insiste bien là-dessus, ce qui fait plaisir n'est pas nécessairement de nature à nous guérir, surtout de nos illusions. Illusion, par exemple, de croire que le beau se réduit au bien. Par contre, s'il y a un rapport entre le beau et le bien, c'est dans l'articulation du désir à la Loi qu'il faut le chercher.

D'une part, le bien entre dans la catégorie du *faire* dans la mesure où la fabrication demande une valorisation sociale de l'objet. D'autre part, le "beau intime, interdit le désir" (*Séminaire* VII 279). La suite du raisonnement peut sembler beaucoup plus audacieuse. Comparant l'économie de la douleur masochiste à celle du bien, Lacan arrive à cette conclusion: "la position du masochiste pervers est le désir de se

réduire à ce rien qu'est le bien, à cette chose que l'on traite comme un objet, à cet esclave que l'on se transmet et que l'on partage" (*Séminaire* VIII 281). Opérant la jonction entre Saint Augustin et Sade, Lacan met le doigt sur un problème qui traverse la pensée moraliste et la pensée chrétienne: lier le bien au désir de l'autre imaginaire, c'est le définir dans son rapport au pouvoir, ce qu'on appelle le Souverain Bien.

Le point de départ de ce raisonnement est le livre VII, chapitre 12, des *Confessions* dont Lacan cite de larges extraits. Saint Augustin y tente de comprendre la nature du bien en interrogeant la notion de corruption. Pour résumer, de manière peut-être trop réductrice, il n'y aurait de bien qui ne soit bon s'il ne peut être corrompible. Pour que le bien existe, il faut qu'existe en même temps la corruption, la possibilité d'une corruption du bien. Le mal témoigne ainsi pour le bien, et cela, peut-être mieux que l'inverse.

Je crois, finalement, qu'il faut inscrire plus radicalement le beau et le bien dans la catégorie du possible, catégorie qui semble correspondre aux interrogations contemporaines sur le reste, le déchet, et plus généralement sur tout ce qui témoigne d'une archéologie du désir. Le fait que la rature prenne de plus en plus de place dans les études génétiques ne doit pas nous étonner. Le bien revient dans la catégorie du beau lorsqu'il a acquis la valeur sacrée des ossements, des reliques. Tel serait le "beau livre," le "livre à faire" (*L'Apocryphe* 165, 178) rêvé par Pinget dans ses derniers romans. On fouille dans les décharges, on y découvre le reste de ce qui fut, l'espace d'une éclipse, la trace d'un commencement, l'idéal du beau, ce qui est maintenant "sans valeur marchande": la coupelle avec l'image du berger (*L'Apocryphe* 147). Ce qui reste témoigne de ce qui n'est plus, ou encore de ce qui manque à rester.

Et du reste... "Le beau livre est encore à faire" (*Théo* 53).

Université de Pau et des Pays de l'Adour

BIBLIOGRAPHIE

- ALLOUCH, Jean. "Où l'écrit divise un 'interdit de la représentation' en deux impossibilités." *L'Interdit de la représentation*. Colloque de Montpellier, 1981. Paris: Seuil, 1984.
- ANZIEU, Didier. *Le Corps de l'œuvre*. Paris: Gallimard, 1981.
- AUGUSTIN, Saint. *Les Confessions*. Trad. Joseph Trabucco. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1989.
- BRION, Marcel. "Miguel de Unamuno et le 'Quichotisme'." *Les Labyrinthes du temps*. Paris: Corti, 1994.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1983. Trad. César Oudin revue par Jean Cassou. Paris: Gallimard, 1988.
- COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1979.
- FREUD, Sigmund. *Inhibition, symptôme et angoisse*. Paris: PUF, 1951.
- . "Deuil et mélancolie." *Métopsychoanalyse*. Paris: Gallimard, 1986.
- . "Au-delà du principe de plaisir." *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GREEN, André. *La Déliaison*. Paris: Belles Lettres, 1992.
- GOYTISOLO, Juan, Julian RIOS. "Desde Juan sin tierra." *Espiral/Revista* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1977).
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- . *Le Séminaire, Livre VII: L'Éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.
- . *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1990.
- LECLAIRE, Serge. *Démasquer le réel*. Paris: Seuil, 1983.
- LIEBER, Jean-Claude. "Au commencement l'image, ou comment écrire un apocryphe." *Genèses du roman contemporain, Incipit et entrée en écriture*. Paris: CNRS Editions, 1993.
- MALLARMÉ, Stéphane. "Quant au livre." *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard ("La Pléiade"), 1945.
- PINGET, Robert. *Mañu ou le matériau*. 1952. Paris: Minuit, 1982.
- . *Le Renard et la Boussole*. 1953. Paris: Minuit, 1971.
- . *Le Fiston*. 1959. Lausanne: L'Age d'Homme, 1981.

———. "Pseudo-principes d'esthétique." *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. Colloque de Cerisy, Juillet 1971. Paris: UGE ("10/18"), 1972.

———. *Paralchimie*, suivi de *Architruc*, *L'Hypothèse*, *Nuit*. Paris: Minuit, 1973.

———. *Cette Voix*. Paris: Minuit, 1975.

———. *L'Apocryphe*. Paris: Minuit, 1980.

———. "Propos de New York." NRF 368 (sept. 1983).

———. *L'Ennemi*. Paris: Minuit, 1987.

———. *Théo ou le temps neuf*. Paris: Minuit, 1991.

———. *Robert Pinget à la lettre. Entretiens avec Madeleine Renouard*. Paris: Belfond, 1993.

SAAD, Gabriel. "Œdipe avec ou sans complexe." *Littérature et Pathologie*. Ed. Max Milner. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1989.

NOTES

1 - "En un village de la Manche, du nom duquel je ne me veux souvenir, demeurait, il n'y a pas longtemps, un gentilhomme" (Trad. César Oudin 67).

2 - "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, on ne parle pas de *Don Quichotte*, on le surveille, on tâche de l'acclimater..." (*Le Renard et la Boussole* 93). Autre exemple: la pièce radiopho-

nique *Nuit*, créée à la radio de Stuttgart en 1972, reprend dans la traduction de Viardot toute la fin du *Quichotte*.

3 - Le terme "matériau" fait partie du vocabulaire pingétien (cf. le titre du premier roman de Pinget: *Mahu ou le matériau*).

4 - C'est la métaphore du vase de Lacan: "Ce rien de particulier qui le caractérise dans sa fonction signifiante est bien dans sa forme incarnée ce qui caractérise le vase comme tel. C'est bien le vide qu'il crée, introduisant par là la perspective même de le remplir" (*Séminaire VII* 145).

5 - Pinget parle du jardin comme de ses "délices," il évoque les jardins de son enfance et de son adolescence, "les plus beaux," précise-t-il. Il y a dans *Théo* un véritable rapport d'équivalence entre l'enfant et le jardin: "Est-ce qu'il n'y avait pas ici un rosier, là une pivoine" (14). Ceci nous rappelle la phrase du début: "N'y avait-il pas un enfant ici ou là" (7).

6 - Dans *Cette Voix*, et cela dès le début du livre, la tombe est associée à la naissance. L'émergence du personnage fantomatique, qui a élu résidence dans une tombe, ressemble en effet à la sortie de l'enfant de la "tiédeur . . . maternelle." Toutes les visites au tombeau sont alors autant de visites symboliques au corps maternel.

7 - Ce n'est sans doute pas un hasard si, la plupart du temps, on nous raconte une "histoire d'enfant volé ou violé ou séquestré" (*L'Ennemi* 81).

8 - Cf. la longue série, dans *L'Apocryphe*, des instruments d'optique (loupe, longue-vue, lunettes, jumelles, appareil de photographie).