

**REPUBLIQUE DE TURQUIE
UNIVERSITE DE ÇUKUROVA
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT D'ENSEIGNEMENT DE LA LANGUE FRANÇAISE**

**ANALYSE DE LA TECHNIQUE DE NARRATION DANS “QUELQU’UN” DE
ROBERT PINGET**

Pınar AYDIN

THESE DE MAÎTRISE

ADANA, 2013

**REPUBLIQUE DE TURQUIE
UNIVERSITE DE ÇUKUROVA
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT D'ENSEIGNEMENT DE LA LANGUE FRANÇAISE**

**ANALYSE DE LA TECHNIQUE DE NARRATION DANS “QUELQU’UN” DE
ROBERT PINGET**

Pınar AYDIN

Directrice de thèse: Yrd. Doç. Dr. Mediha ÖZATEŞ

THESE DE MAÎTRISE

ADANA, 2013

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma jürimiz tarafından Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Yrd. Doç. Dr. Mediha ÖZATEŞ
(Danışman)

Üye: Pof. Dr. A. Necmi YAŞAR

Üye: Yrd. Doç. Dr. Silvia ZİNZADE AKINCI

Onay: Yukardaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylım.
...../...../2013

Prof. Dr. Azmi YALÇIN
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge ve şekillerin kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanun’undaki hükümlere tabidir.

ÖZET

ROBERT PINGET’NİN “QUELQU’UN” ADLI ROMANINDA ANLATI TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ

Pınar AYDIN

Yüksek Lisans Tezi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı

Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Mediha ÖZATEŞ

Haziran, 2013, 111 sayfa

Bu tez bütün yapıtları için 1990’da Le Grand Prix National des Lettres ödülü, Inquisitoire adlı romanı için 1962’de Le Prix des Critiques ödülü ve 1965’te “Quelqu’un” adlı romanı için le Prix Fémina ödülünü alan Robert Pinget üzerine ve “Quelqu’un” adlı romanındaki anlatı, kişiler, yer ve zaman üzerine bir çözümleme çalışmasıdır. İncelenen roman, yazarın önceki romanlarıyla benzer izlekler ve anlatı teknikleri içerdiğinden bu çalışmada öncelikle bu beklentiler örneklerle ortaya konmuş ve böylelikle romanın kolay anlaşılmasına bir katkı amaçlanmıştır. Daha sonra, anlatı çözümlemelerinde kullanılan terimler, Greimas, Todorov ve Barthes gibi tanınmış yabancı; Yücel, Kıran gibi türk anlatıbilimcilerin kuram ve düşünceleriyle verilmiştir. Son bölüm, çalışmamızın uygulama kısmını oluşturmaktadır. Burada çağrışım, melankoli, arayış, yineleme, uyum gibi Pinget anlatısının işlevsel öğeleriyle, metin içindeki söz ve imge kullanımları gibi biçimsel özellikler Quelqu’un’ den örneklerle açıklanmıştır. Anlatıcının konumu, bakış açısı ve odaklanma biçimi ile kimliğine dair çözümlemelerin de yapıldığı bu bölümde roman kişilerinin dış görünüşleri, değer yargıları ve bu kişileri oluştururken Pinget’nin yararlandığı temel anlatı yöntemleri yine bol bol örneklerle ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Robert Pinget, Quelqu’un, Yazınsal Çözümleme, Anlatı Teknikleri.

RESUME

ANALYSE DE LA TECHNIQUE DE NARRATION DANS “QUELQU’UN” DE ROBERT PINGET

Pınar AYDIN

**THESE DE MAÎTRISE, DÉPARTEMENT D'EDUCATION DE LA LANGUE
FRANÇAISE**

Directrice: Yrd. Doç. Dr. Mediha ÖZATEŞ

Juin, 2013, 111 pages

Cette thèse est une analyse de la technique de narration, de lieu, de personnages et de temps dans Quelqu'un de Robert Pinget qui avait eu le Prix Femina en 1965 pour ce roman, en 1990 le Grand Prix National des Lettres pour l'ensemble de ses oeuvres et en 1962 le Prix des Critiques pour Inquisitoire. Comme ce roman reprend des thèmes et des techniques narratives proches de ceux des romans précédents, l'objectif a été de mettre à jour d'abord ces ressemblances et de contribuer ainsi à faciliter la compréhension du roman. Puis, les termes employés dans les analyses de narration ont été donnés avec les théories et les pensées des narratologues étrangers et turcs tels que Greimas, Todorov, Barthes, Yücel et Kıran. Le dernier chapitre est consacré à la pratique de notre travail. Là, les caractéristiques fonctionnelles de la narration pingétienne telles que l'association, le lieu, la répétition, la mélancolie, la recherche et les caractéristiques formelles ont été étudiées avec des exemples extraits du livre Quelqu'un. Dans ce chapitre où l'on a analysé également la position et l'identité du narrateur, ont été aussi mis en évidence les traits physiques et moraux des personnages et les techniques principales de représentation des personnages auxquels l'écrivain recourt.

Mots-Clés: Robert Pinget, Quelqu'un, Analyse littéraire, Techniques de Narration.

PREFACE

Le Nouveau roman est un mouvement littéraire qui a pris la place après la Seconde Guerre Mondiale en opposant aux règles du roman classique. Les objets de consommation courante deviennent le vrai héros du roman plus que les protagonistes. Les nouveaux romanciers pensent que le roman classique ne peut pas définir ou raconter l'homme moderne et ils préfèrent le point de vue du premier personnage.

Reppoussant les conventions du roman traditionnel, tel qu'il s'était imposé depuis le XIX^e siècle et épanoui avec des auteurs comme Balzac, Hugo, le nouveau roman se veut un art conscient de lui-même. La position du narrateur y est notamment interrogée: quelle est sa place dans l'intrigue, pourquoi raconte-t-il ou écrit-il? L'intrigue et le personnage, qui étaient vus auparavant comme la base de toute fiction, s'estompent au second plan, avec des orientations différentes pour chaque auteur, voire pour chaque livre.

Le Nouveau Roman veut renouveler le genre romanesque. Le sentiment premier qui guide les nouveaux romanciers est donc le renouvellement. Pour cela l'intrigue passe au second plan, les personnages deviennent subsidiaires, inutiles, s'ils sont présents ils sont nommés par des initiales c'est en cela que l'on voit l'influence de Proust, Joyce, Kafka, Gide et Faulkner.

Tous ces changements supposent donc une lecture active, une réflexion approfondie et même la maîtrise d'une certaine culture utilisée par les auteurs et qui permet au livre d'exister en tant que tel.

Dans le Nouveau Roman les intrigues et les personnages ne sont pas importants, car les nouveaux romanciers ne s'intéressent pas aux intrigues et aux personnages. Il n'est pas possible de comprendre s'il y a une intrigue ou non pas. Dans le roman ce qui est important c'est la façon de dire, le style est plus important que le contenu. Le nouveau roman semble comme un roman sans contenu. Ce qui est important dans le roman c'est l'objet et la définition de l'objet et pour ça le personnage et l'intrigue prennent place au second plan. En effet on ne voit pas les règles du roman traditionnel tels que le personnage, le temps et l'espace.

Robert Pinget a les caractéristiques du Nouveau Roman avec son œuvre intitulée *Quelqu'un* et nous avons vu ces particularités.

Je tiens à remercier mon professeur Mediha ÖZATEŞ (Yrd. Doç.Dr.), professeur du Département d'Enseignement de la Langue Française de la

Faculté de Pédagogie de l'Université de Çukurova, qui m'a encouragée et qui m'a aidée durant ce travail.

Je veux remercier également mes professeurs Monsieur A. Necmi YAŞAR (Prof Dr.), et madame Silvia ZİNZADE AKINCI (Yrd. Doç.Dr.) pour leur intérêt et leur aide constante durant cette recherche.

Je remercie enfin mes parents, qui m'ont toujours soutenu dans mes études. Mes pensées vont également vers ma mère Çiçek et mon frère Servet.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iii
RESUME.....	iv
PREFACE.....	v

CHAPITRE I	
INTRODUCTION	1

CHAPITRE II	
ART ROMANESQUE DE ROBERT PINGET	
2.1. Parallélisme entre les éléments de la vie de Pinget et ceux dans ses romans.....	4
2.2. Processus de construction de roman chez Pinget	8
2.2.1. Non-lieu pingétien	15
2.3. Technique et la thématique dans les oeuvres de Pinget	19
2.3.1. Matériau onomastique	23
2.3.2. Personnages.....	29
2.3.3. Personnages-écrivains... ..	33
2.3.4. Mélancolie	35

CHAPITRE III	
REPERES METHODOLOGIQUES	
3.1. Enoncé/Enonciation	40
3.2. Point de vue	42
3.3. Focalisation.....	44
3.4. Auteur/Narrateur/Narrataire	45
3.5. Personnages	46
3.6. Temps.....	47
3.6.1. Temps Externes.....	48
3.6.1.1. Temps de l'écrivain	48
3.6.1.2. Temps du lecteur.....	48
3.6.1.3. Temps historiques.....	48

3.6.2. Temps Internes.....	48
3.6.2.1. Temps de la fiction	48
3.6.2.2. Temps de la narration	49
3.6.3. Rapports.....	50
3.6.4. Succession	50
3.6.5. Distance	50
3.6.6. Temps De La Lecture	51
3.7. Espace	51
3.7.1. Catégories de l'espace.....	51
3.7.1.1. Réel / Imaginaire.....	51
3.7.1.2. Englobant/ Englobé	52
3.7.1.3. Ici/ailleurs	52
3.7.2. Representation De l'espace	52
3.7.3. Fonction de l'espace	53
3.7.4. Déplacement.....	53
3.7.5. Espace et spectacle	53

CHAPITRE IV

ETUDE DE LA TECHNIQUE DE NARRATION DANS “QUELQU’UN”

4.1. Caractéristiques Générales De La Narration Pingétienne	55
4.1.1. Recherche	58
4.1.2. Caractéristiques fonctionnelles	59
4.1.3. Association.....	59
4.1.4. Répétition... ..	59
4.1.5. Mélancolie	64
4.2. Position et l'Identité Du Narrateur	70
4.2.1. Narrateur(Un homme vieux et solitaire)	71
4.2.2. Narrateur-botaniste	74
4.2.3. Narrateur-artiste	76
4.2.4. Narrateur-écrivain	77
4.2.5. Narrateur-personnage	78
4.3. Analyse Des Personnages	79

4.3.1. Description Qualificative Des Personnages	79
4.3.2. Technique Principale De Représentation Des Personnages.....	82
4.3.2.1. Abondance Des Noms De Personnages	84
4.3.2.2. Mise En Scène Brusque Des Personnages	85
4.3.2.3. Reduction Des Personnages A L'unité.....	85
4.4. Analyse Du Temps	85
4.5. Analyse De L'espace	90
4.5.1. Paysage	90
4.5.2. Chambre	93
4.5.3. Pension De Quelqu'un.....	95

CHAPITRE V

CONCLUSION	103
-------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE	107
----------------------------	------------

CIRRICULUM VITAE	111
-------------------------------	------------

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Robert Pinget est un écrivain dont le nom est cité parmi les Nouveaux Romanciers. Les écrivains dits Nouveaux Romanciers font partie d'un courant qui est appelé Le Nouveau Roman. Pour ses caractéristiques proches du cinéma, on l'appelle “ciné-roman” aussi (Rifat, 1991, p. 7-9). Emile Henriot est le premier qui a utilisé le terme “Nouveau Roman” quand il critiquait “La jalousie” d'Allain Robbe-Grillet.

Bien qu'il dise “je ne suis pas un théoricien du roman” (Robbe-Grillet, 1963, p. 7), “Pour un nouveau roman” de Robbe-Grillet est considéré comme le manifeste de ce courant dans le milieu littéraire. L'auteur définit Le Nouveau Roman de la manière suivante:

(...) une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire inventer l'homme (Robbe-Grillet, 1963, p. 9).

En partant de cette description et des critiques de ceux qui prétendent que le roman est en état angoissant, les nouveaux romanciers disent que le roman doit se développer et être “nouveau” pour que les intérêts de ses lecteurs se maintiennent. Pour eux, être nouveau, c'est d'abandonner des formes romanesques anciennes. C'est en les abandonnant que le roman trouverait ses propres formes originales. Tout est donc conçu pour faire exploser la cohérence, la stabilité, la lisibilité du monde représenté par le roman bourgeois de type balzacien. Contre le désir de “faire vrai” le Nouveau Roman est également appelé comme l'Ecole du regard et propose de transmettre une présence et non une signification.

Les nouveaux romanciers ne se contentent pas seulement d'écrire des romans de nouvelles formes mais aussi ils continuent à réfléchir sur la conception de roman. Ils font cela à la fois dans leurs romans et dans leurs essais. La lecture de textes de tels écrivains qui sont si productifs exige beaucoup d'effort aux lecteurs habitués aux romans classiques car, soit au niveau de forme, soit au niveau de fond, ces romans sont

très différents de romans anciens. Ces nouveaux termes romanesques ne présentent pas tous de mêmes caractéristiques. Ils sont différents entre eux aussi. Parmi ces textes, ceux de Robert Pinget sont aussi (Martin, 1997, p. 68).

Notre but, en choisissant Robert Pinget parmi d'autres écrivains de ce même courant, a été le fait qu'il est un auteur pas assez connu en Turquie. Nous voulons le connaître, le faire connaître encore plus avec ce travail. Quant au choix du *Quelqu'un*, il a obtenu le prix de Fémina, il est un livre discursif, et il met en scène les particularités des travaux de Robert Pinget, c'est-à-dire qu'il est bon exemple pour ses autres oeuvres celles qui sont autobiographiques. A côté de ceci il n'y avait pas de travaux sur ce livre et sur cet auteur dans notre pays.

Nous croyons que nous pourrions découvrir et expliquer avec cette étude, les procédés narratifs essentiels que l'écrivain utilise dans ses romans et dans *Quelqu'un* également et faciliter d'une certaine façon, avec ce dernier roman, la lecture des autres ouvrages pingétiens appartenant au Nouveau Roman, considérés en générale parmi les plus difficiles.

Notre méthode pour ce travail sera d'abord de mettre en évidence les traits fondamentaux qui figurent dans *Quelqu'un*, et puis de trouver les traces des éléments en constituant la composition romanesque pingétienne tels que le parallélisme entre les éléments de la vie de Pinget et ceux dans ses romans, processus de construction du roman chez Pinget, le non-lieu pingétien, la technique et la thématique dans les oeuvres de Pinget, le matériau onomastique, les personnages-écrivains, la mélancolie dans le Nouveau Roman et celle dans l'oeuvre de Robert Pinget etc, et ensuite de traiter quelques techniques principales que l'écrivain emploie pour ses œuvres.

Quelqu'un est un roman discursif, pitoyable qui présente au lecteur la perte d'un objet, et la mélancolie de cette perte. Et il est un roman-carrefour qui présente au lecteur les échos des romans précédents. Cet écho se réalise à la fois au niveau des thèmes, comme la recherche d'un ton nouveau, la répétition etc, et au niveau des techniques. Pour cela, nous consacrerons une certaine quantité de pages pour mettre en évidence les relations entre ce roman et ceux précédents tout en les présentant brièvement avec leurs traits principaux.

Dans le deuxième chapitre de cette étude, nous parlerons des termes méthodologiques que nous ne contenterons pas de citer une seule théorie appartenant à un seul théoricien, mais nous chercherons à mettre ensemble de diverses théories soutenant et éclaircissant les unes les autres.

Dans le troisième chapitre, nous analyserons les caractéristiques générales de narration poétique, la technique de narration dans *Quelqu'un*, et les thèmes tels que: la recherche, la répétition et la mélancolie. Et les autres caractéristiques comme l'association, la position et l'identité du narrateur, le narrateur, le narrateur-écrivain et les personnages-écrivains, l'analyse du temps, l'analyse de l'espace, l'analyse du temps dans *Quelqu'un*.

CHAPITRE II

ART ROMANESQUE DE ROBERT PINGET

2.1. Parallélisme entre les éléments réels de la vie de l'auteur et ceux dans ses romans

Robert Pinget est né le 19 Juillet 1919 à Genève. Il est premier des quatre enfants de Blance Montantet et d'Emile Pinget. Ils partagent avec trois familles de cousins totalisant dix sept enfants dans un immeuble. Depuis l'enfance, Pinget dessine, peint et griffone. A onze ans, il apprend le violoncelle. L'été, il passe ses vacances en Suisse et en France, au bord du lac Léman et dans les Alpes du Chablais qui lui fourniront le pseudonyme Chalune sous lequel il publie son premier ouvrage, un recueil de poèmes intitulé *A Saint Nitouche*. Après la Second Guerre Mondial, il ajoute un autre lieu de vacances Agay, dont Pinget se souviendra pour le toponyme d'Agapa.

Au Collège Calvin de Genève, il termine ses études secondaires en section classiques (latin, grec, allemand). Une fois passé sa maturité (équivalent suisse du baccalauréat), il passe son brevet d'avocat. Pendant la guerre il passe son brevet d'avocat et est mobilisé sur la frontière. De cette époque datent des poèmes d'inspiration religieuse imprégnés de symbolisme mallarméen, publiés dans des revues Suisses, entre 1939 et 1947. Il quitte Genève en 1946 et s'installe à Paris où il loue une chambre rue de Rennes. Il est admis à l'Ecole des Beaux -Arts en section peintre dans l'atelier de Jean Souverbie, influencé par Baroque, et expose en 1948 et 1950. Jusqu'à la fin de sa vie, il résidera tantôt au 4 rue de l'université, à St Germain des Prés, tantôt dans une ferme de Touraine, à La Roche Luzillé, à partir de l'automne 1964.

Après la publication d'un recueil de courtes nouvelles intitulé *Entre Fantoine et Agapa* en 1951, il se concentre sur son travail d'écriture, qu'il aborde fort de son expérience de musicien amateur, d'artiste peintre mais d'abord et surtout, de poète. En 1952, Robert Laffont publie son premier roman *Mahu ou le matériau*, sous l'impulsion de Georges Belmont. Ensuite c'est *Le Renard et la Boussole* chez Gallimard 1953, grâce au soutien d'Albert Camus, A.R. Grillet et surtout Samuel Beckett qui restera un grand ami de Pinget, le conseillent à Jerome Lindon (patron des Editions de Minuit). En 1953

il publie *Le Renard et la Boussole*, récit singulier et troublant, enraciné dans un voyage en Israël.

Pinget voyage en Espagne(1946), en Afrique du Nord, en Yougoslavie en 1948 où il travaille à la construction d'un chemin de fer comme conducteur de travaux, et en Israël 1949 où il séjourne dans un kibboutz. Puis avec *Graal Flibuste* (1956) le roman s'autonomise de plus en plus de parodie de récit de voyage. Pinget apparaît dans *Mahu ou le matériau*, *EntreFantoie et Agapa* et dans *Graal Flibuste* comme écrivain-voyageur, puis il élit l'espace de son écriture. Avec *Graal Flibuste*, pinget revient la dérisoire royauté du moi écrivain, il écrit *Baga*(1958) et son équivalent théâtral *Architruc*(1961), sorte burlesque et désinvolte variations pascalienne, témoignent de ce repli.

De 1960 et 1961 date une collaboration étroite avec Samuel Beckett, avec lequel il traduira en français *Tous ceux qui tombent*(1960) et *Cendres* (1961). Beckett traduit sa pièce radiophonique *La Manivelle*(1960) sous le titre *The old Tune*. Pinget se mêle à la vie parisienne, entre Montparnasse et Saint Germain des Prés, et s'entoure d'amis peintres et écrivains.

Après son installation en Touraine 1965, Pinget en 1960 prend la nationalité française, qu'il décrira comme un retour à de lointaines origines familiales l'obtention de la reconnaissance littéraire par deux prix (Prix de Critiques pour *l'Inquisitoire* (1962), et Prix de Femina pour *Quelqu'un* (1965).

Progressivement, Pinget travaille à s'imposer un emploi du temps très strict. A partir des années 1970, son travail d'écriture (lorsqu'il compose un roman) occupe toutes ses journées, et il s'accorde juste vers midi, un œuf et un bouillon dont se souviendra Lucile dans *Paralchimie* (1971). Et l'occupation d'écriture de toute sa journée est présente dans la plupart de ses œuvres, c'est particulièrement dans des œuvres de 1965 à 1991.

Il y a vingt textes romanesques, et douze volumes (théâtre), 8 pièces radiophoniques et une pièce pour la télévision. Les pièces de Pinget sont jouées notamment à la Comédie Française et à l'Odéon, servies entre auteurs par Henri Virlojeux (*Lettre Morte*, mars 1960), Jean Martin (*La Manivelle*, janvier 1961), Olivier Hussenot (*Architruc*, septembre 1962, *Abel et Bela*, janvier 1971), Pierre Chabert (*L'Hypothèse*, dirigé par Samuel Beckett, 1965,1966), Ysev Gasc (*Identité*, novembre 1972, *Paralchimie*, janvier 1977), Jacques Selier, Nadia Barentin (*Autour de Mortin*,

mars 1979, Monsieur Songe 1989), Jean Paul Roussillon et Michel Aumont (Abel et Bela, La Manivelle, juillet 1987).

Les œuvres de Pinget, à l'exception des trois premières *Mahu ou le matériau*, *Entre Fantoine et Agapa*, *Le Renard et la Boussole*, de *Cette chose* et *De rien* ont toutes été publiées aux Editions de Minuit.

Pinget, après avoir acquis la nationalité française en 1960, il s'installe en Tourain en 1964, dans ce qu'il appelle sa "chaumière", où il écrira la plupart de ses livres. Il y construit une tour, et invente ce qui est considéré comme sa "dernière veine", à savoir la série des "carnets". Et la parution de la série commence en 1982, avec la publication de *Monsieur Songe*, du nom de ce personnage vieillissant dont Pinget n'a jamais nié qu'il fût une forme d'alter ego.

Pinget participe, en 1971, au Colloque de Cérisy-la-Salle sur le Nouveau Roman en compagnie de Michel Butor, Claude Ollier, Jean Ricardou, A.R. Grillet, Claude Simon et Nathalie Sarraute.

Pinget peu après le Colloque qui lui est consacré à Tours, en 1997, il succombe à une attaque cérébrale dans cette même ville, le 25 août 1997.

L'œuvre de Pinget met beaucoup l'accent sur le travail d'écriture en cours. Son écriture utilise souvent la reprise, les variations et la réécriture. On retourne les mêmes thèmes abordés au travers des différentes œuvres de cet écrivain tel que la métamorphose, l'infini du langage et de l'écriture, l'écrivain et son travail. Un autre thème récurrent dans son œuvre est la musique, ou la musicalité des choses. R. Pinget, qui a été associé au mouvement littéraire du Nouveau Roman, disait lui-même qu'il préférait "l'écoute de l'oreille" à "l'école du regard" défendu par d'autre auteur tel qu'Alain Robbe-Grillet. Cet attachement à la sonorité lui vient certainement de sa passion pour la musique, en particulier pour le baroque auquel il fait allusion avec *Passacaille* publié en 1969.

Presque tous ces éléments biographiques disent quelque chose aux lecteurs de Robert Pinget qui le connaissent, et qui lisent ses œuvres. Ce "ça me dit quelque chose" va parfois même jusqu'à faire penser à certains que Pinget n'écrit des autobiographies. Mais comme le dit Duncan, ce qui nous apparaît comme pure autobiographie n'est en effet que "*la retransformations d'un vécu déjà maintes fois transformé par tout ce qui a été vécu depuis*" (Duncan, 1990, p. 48). Dans cette perspective, dire que Robert Pinget est le produit de son travail ne serait pas faux car il dit lui-même : "*Toute ma vie a passé dans mes livres*" (Pinget, 1972, p. 312). Il ne faut donc pas chercher un Robert

Pinget “sujet historique” qui se distingue d'un Robert Pinget “sujet de l'écriture”. D'où il arrive aux lecteurs pingétiens d'être confronté à une complication: un moi qui écrit coexistant toujours avec un moi qui est écrit. Est-ce que c'est comme cela depuis son premier roman?

Pas exactement. Dans ses premières œuvres, Pinget n'a pas donné place tout de suite aux éléments autobiographiques. Car n'ayant pas d'abord figuré intégralement dans ces textes, ils s'y trouvaient en bribes et mêlés aux autres biographies. C'est à partir de *Quelqu'un* que l'écriture pingétienne, passant par ces autres biographies, devient plus autobiographique. Il s'agit donc d'un processus qui implique un glissement vers l'autobiographie et qui représente de plus en plus ce moi qui est écrit.

Par écrire, Pinget a un sentiment de lui raconter, et en même temps de lui comprendre. Le monde écrit n'est que le monde perçu. Mais par le langage on arrive à des découverts: on se découvre d'ailleurs soi-même en écrivant, dans tous les sens du mot. C'est comme il dit lui-même:

Une fois venu le moment de la rédaction, c'est en toute conscience que je déclenche le mécanisme ou si l'on veut, que j'ouvre le robinet du subconscient, disons la sensation. Ce travail est on ne peut plus volontaire. Une manière presque d'écriture automatique en pleine conscience, c'est-à-dire avec filtrage immédiat des possibles, de ce qui pourrait être développé, et dont je m'efforce de développer une minime partie malgré mon dégoût de tout développement, et du roman en particulier. Pourquoi cette ascèse? Pour découvrir, en fin de compte, une vérité tout bêtement morale qui est la mienne, mais si profondément enfouie sous les contradictions que je n'ai que l'art pour ce faire (Pinget, 1972, p.315).

Cette démarche, qui consiste à mettre ces éléments dans une œuvre de fiction et puis d'essayer sans cesse de les reconstituer en suivant les traces qu'ils laissent derrière eux, convient également à ce qu'entend cet écrivain par le roman: “je n'ai rien à dire, rien à représenter sinon la conquête d'un territoire intérieur et d'une “vérité morale” (Ruffel, 2002, p. 2).

Et les conséquences pratiques d'une telle affirmation sont que la fiction se désigne comme expérimentation de la langue, de l'imaginaire, exercice et expérience du sujet.

Les romans de Pinget sont donc, dans ce contexte, ceux de moi. Mais un moi qui ne ressemble jamais à ceux des romanciers traditionnels qui sont stables et statiques. Car ils n'ont pas la liberté d'agir comme ils veulent, d'être tels qu'ils sont, mais ils sont obligés, au contraire, d'obéir aux exigences de leurs créateurs qui leur ont déjà préparé un sort précis. Quel qu'ils soient, ils l'ont été, ils le sont et ils le seront presque infiniment. Les changements sont rares. C'est cela que Pinget reproche, parce qu'il ne croit pas un moi établi:

Le monde de mes livres, c'est un monde subjectif, intérieur, désorganisé, balbutiant, émerveillé ou bouleversé, tout nourri de l'autre bien entendu puisqu'il est vivant, mais jamais terminé, un monde en mouvement en devenir, le mien (Ruffel, 2002, p. 4).

Partant de cette pensée qu'il n'y a pas de moi achevé. Chez lui, les personnages, les lieux, le temps ne sont pas indissociables les uns des autres mais sont en relation. Il en est de même pour le monde qu'ils constituent. L'on n'est pas doué d'une existence indépendante de ces êtres et des choses mais toujours insaisissable en soi. Ces relations et des divers avatars des éléments de la vie réelle sont les caractéristiques des œuvres de Pinget. Quelles sont les autres caractéristiques des romans de cet écrivain et que signifie cet art pour lui? Avant de donner les réponses de ces questions, nous voulons parler de processus de l'écriture pingétienne pour faire un roman.

2.2. Processus de construction de roman

Dans son étude où il essaie d'établir les principes de l'écriture romanesque, l'œuvre pingétienne repose sur un ensemble de procédés dont les éléments se trouvent à l'état épars dans les ouvrages et les déclarations de l'écrivain.

Robert Pinget, lorsqu'il met en scène la conception du texte littéraire comme un discours représentatif, il le fait par le biais d'une narration complexe qui émane d'un sujet instable construit dans et par l'écriture. Cela engendre une poétique nouvelle qui se manifeste par le renouveau de la littérature romanesque. C'est donc le récit en tant qu'histoire bien nouée, c'est-à-dire en tant que contenu narratif ultérieur à la narration et soumis aux normes de la représentation, de l'illusion référentielle, que la narration pingétienne met en cause.

En résumé, la littérature dit toujours les mêmes choses: ce qui change, c'est la manière de dire. Ainsi les huit romans de Robert Pinget, *Mahu ou le matériau*, *Le Fiston*, *Quelqu'un*, *Passacaille*, *Cette voix*, *l'Apocryphe*, *L'Ennemi* et *Théo ou le temps neuf*, constituent l'objet de la présente étude. Cependant, *Mahu ou le matériau* constitue la première représentation. C'est que ce livre, comme l'affirme Pinget, “contient des rappels de plusieurs de mes livres” (Renouard, 1993, p. 182). En effet, cette œuvre met en lumière les particularités de l'écriture, l'énonciation pingétienne, constituant ainsi une sorte de clé et de retour aux origines de l'écriture fictionnel du romancier.

Entre *Mahu ou le matériau* (1952) (le premier roman), et *Théo ou le temps neuf* (1991) (le dernier) se situent d'autres: *Le Renard et la boussole*, *Graal Flibuste*, *Baga*, *Clope ou dossier*, *L'Inquisiteur* et *Le Libera*.

Ces textes, ensemble de ces textes sont présentent comme romans. Ces livres portent en sous-titres le mot “roman”, tandis que les autres textes sont classés comme “récit”, “théâtre”, “carnets”. Mais il est essentiel que, l'art romanesque de Pinget se caractérise par une certaine diversité cohérente de son écriture à l'intérieur même de cette diversité. En effet, la démarche scripturale pingétienne ne s'accommode pas à une seule orientation, ce qui légitime l'affirmation de Pierre Taminiaux: “*Pinget est d'ailleurs une de ces écrivains qui résistent à l'approcher monographique*”, (Taminiaux, 1997, p. 217). Selon lui, *Le Renard et la boussole* et *Graal Flibuste* sont deux romans qui parodient les conventions du roman picaresque, tandis que *L'nquisiteur* et *Baga*, se situent au plan du roman de l'absurde.

Donc, il arrive de parler du récit pingétien. Il est donc question de récit dans le roman, puisque tout roman est un récit, même si son discours ne présente plus comme exercice de la pensée logique: abolis les principes d'identité (du personnage), des événements, et d'un ordre temporel, c'est l'enchaînement narratif même qui est mis en cause dans le récit du Nouveau Roman.

De toute façon, on doit parvenir au seul concept de récit/l'histoire. A ce sujet, nous emprunterons à Gerard Genette les trois notions qu'il distingue sous le nom de genre de récit: le discours oral ou écrit qui assume la relation des événements (l'énoncé narratif), la succession des événements (l'histoire), l'acte même de narrer (la narration) (Genette, 1972, p. 71).

De façon significative, dix ans après, Genette précise l'ordre de cette triade: narration/ histoire/récit, c'est-à-dire et selon ses propres mots “l'acte narratif instaurant

(inventant) à la fois l'histoire et son récit alors parfaitement indissociable.”(Genette, 1979, p. 11).

Le récit, si l'on prend la définition de Genette, il est “*l'énoncé narratif résultant de l'acte de narration*”. C'est-à-dire le texte en lui-même résulte de l'acte de narration. C'est compromettre comme texte ou discours, produit d'une énonciation et produisant un référent (histoire), il est l'objet de la narratologie et pour elle. C'est pour cette raison que les romans de Pinget sont des récits, des “*énoncés narratifs*”. Alors, le récit précisément est une fiction, celle d'un narrateur et d'une histoire à narrer. C'est comme Pinget définit l'univers romanesque de ses livres “*(...) tout nourri de l'autre bien entendu puisqu'il est vivant, mais jamais terminé, un monde en mouvement, en devenir (...)*” (Pinget, 1972, p. 413). Selon lui, la fiction est l'art qui arpente le territoire intérieur. Ainsi se dessine une première opposition à la logique du récit: opposition à la relation classique sujet-objet sur la quelle se fonde toute narration orientée par une intention et une finalité, et sur un événement. Mais chez Pinget, il s'agit un non-événement, et le récit peut-être vide ou manquant, il articule toujours la narration à un objet impossible posé en extériorité. Si les romans de Pinget ne sont pas “comme des récits” c'est d'une part que la narration ne s'achève pas dans un énoncé, d'autre part qu'elle est sans objet autre que son exploration. C'est donc comme expérience et expérimentation de la narration que s'opère pour commencer une critique du récit. Il s'agit du thème du récit impossible, ou devenu impossible.

Alors l'œuvre romanesque de Pinget se caractérise par l'importance accordée à l'acte narratif, l'événement qui accède au premier plan. Et sans doute il s'agit d'une narration instable qui s'oppose à la ligne droite. Selon Michèle Praeger, une écriture fragmentaire qui met en relief le trajet labyrinthique de la voix narrative (Praeger, 1987, p. 148). Ces sont donc détours de la voix narrative en cours de la narration qui déterminent la fragmentation du discours narratif et le conséquent enlisement de l'histoire. En somme, l'éparse de la continuité discursive entraîne l'effacement des catégories textuelles, telles que le personnage, l'espace, la durée, l'événement, empêchées alors de devenir parfaitement identifiable.

En somme l'énonciation et la parole sont des termes interchangeables. Il s'agit, dans le cas de l'énonciation ou de la parole, d'un acte individuel d'utilisation de la langue duquel résulte un énoncé. Mais si l'utilisateur est un sujet unique, par contre, la langue est un système employé par tout le monde de la même collectivité linguistique. En fait, soit quand on parle soit quand on écrit, on se sert des mots des autres, d'un langage

utilisé avant et après et qui donne l'impression de chaque texte produit, écrit ou oral, est en fait un palimpseste.

Or, ce phénomène devient très évident dans l'œuvre de Pinget, où chaque livre reprend et retrasse les thèmes et les discours des livres précédents (Caray, 2011, p. 12). Et en même où continûment, l'autoréférence est écrite par les citations de fragments d'œuvre d'autres antécédents comme les Bucoliques et les Géoographiques de Virgile, ou les textes liturgiques. Il s'agit de l'auteur qui construit une œuvre sur des reprises des précédentes, faisant ressortir la transcendance textuelle. C'est-à-dire tout ce qui met le texte en relation plus ou moins évidente avec d'autres textes, et que Genette appelle transtextualité (Genette, 1979, p. 87). C'est ce que Pinget définit comme "*écrire sur de l'écrit*" (Renouard, 1993, p. 172).

Ainsi, chez Pinget, l'histoire avec son contenu événementiel, est dépassée par l'exercice verbal, par une énonciation qui met en exergue une voix narrative qui se tourne contre et sur elle-même (Iwata, 1997, p. 236). En effet, dans les textes de Pinget on voit le récit narratif. Dans ces romans sans histoire ou beaucoup de fragments d'histoire, le romancier par l'intermédiaire de ses narrateurs-écrivains raconte l'aventure bouleversante de l'écriture romanesque. Et il démontre que l'impossible discours sur le monde et sur le sujet lui-même se change en discours possible sur la littérature.

Quant au discours de ses œuvres, les titres des œuvres sont extraordinaires et mystérieux. De fait, l'auteur dans son entretien avec Madeleine Renouard, avoue choisir ses titres après le travail et lui fait part de ses marques sur les mêmes (Renouard, 1993: 182-183).

Ce sont, donc ses propres remarques:

Mahu ou le matériau, j'y tenais beaucoup. Ce sont les mots. *Le Fiston*, importance du fiston à qui M. Levert écrit des lettres dont il sait qu'elles ne seront jamais lues. C'est-à-dire que son fils ne lui reviendra jamais.

Quelqu'un se réfère à la phrase du roman par laquelle le scripteur souhaitait que quelqu'un s'intéresse à son travail de mémorisation.

Passacaille évoque la grand Passacaille de Bach où le thème se répète continuellement en des variations.

Cette Voix met l'accent sur l'importance de la voix du narrateur. Voix dont il cherche lui-même à connaître l'authenticité. Qu'y a-t-il dans *Cette voix* qui lui est personnel?

L'Apocryphe. On n'arrive pas à savoir qui est l'auteur du manuscrit qu'on a sous les yeux. Le vieillard écrivain ou ses secrétaires? Authenticité mise en doute. *L'Ennemi*, le narrateur continue à se tourmenter lui-même pour savoir le vrai dans les histoires rapportées. Il est son propre ennemi.

Théo ou le temps neuf, espoir d'un renouveau grâce à la présence de l'enfant.

Ainsi, Pinget, par un jeu de variations sur les mêmes thèmes et de déplacement de mots et de la syntaxe, fait de l'écriture une recherche de la vérité. Mais non pas une vérité du monde réel, mais peut-être une sorte de réminiscence, que, selon l'auteur, il s'agit d'une quête sans espoir tant on ignore ce qu'elle est.

La narration se caractérise alors par la stabilité d'un discours romanesque suivi, où l'absence d'ironie sert le propos pédagogique du romancier.

Ainsi, le discours de l'auteur est affirmatif et sérieux. Le discours du narrateur donc réaliste évoque toute argumentation contraire. L'auteur met en relief cette particularité par l'objet sur lequel il fait des connaissances, et fait preuve constamment. Selon Eugénie Leal son savoir est la force directrice de la narration, ce qui fait que le texte se matérialise sans que des contradictions, des réflexions critiques ou soupçonnés sur l'acte narratif lui-même ne viennent pas perturber le cours du récit. C'est parce que porteur d'un enseignement, le discours narratif tend ainsi à éviter tout bruit qui pourrait oblitérer la transparence et l'efficacité du message (Leal, 2009, p.34).

Ainsi, les stratégies narratives de ses narrateurs constituent un défi à la notion de continuité et de complétude du roman traditionnel. Faisant montre d'un savoir précaire, qui mine leur compétence narrative et performative, ils coupent constamment le continu narratif par des commentaires sur leur propre énonciation et affichent les hésitations et les contradictions propres de quelqu'un qui manque de savoir.

En effet, ce que Pinget fait, par un procédé ironique, c'est qu'il affirme l'impossibilité de construire un livre comme un monde où tout se tient. Ainsi, les œuvres de Pinget depuis sa première nouvelle (*Entre Fantoine et Agapa*) jusqu'à son dernier roman (*Théo ou le temps neuf*) doué d'une ironie et d'un sens de l'humour remarquable. Il s'engage la critique à poursuivre les enjeux d'une nouvelle poétique énonciative par le biais d'une instance narrative qui, d'un livre à l'autre, déjoue les attentes du lecteur.

C'est pour cette raison que d'*Entre Fantoine et agapa* à *Taches d'encre* (1995) le texte de Pinget se lit comme une fable, une fable dont le sens ne tient pas la direction qu'elle dessine. Dans l'œuvre la parole, l'écrit et l'acte d'écrire consistent à faire l'œuvre une fiction. L'acte d'écrire elle-même est une fiction pour Pinget. On y voit une même

activité fabulatrice qui répète inlassablement une tâche identique. C'est comme on voit dans la premier page de *Cette voix*:

(...) il hurle il se réveille en sueur dans cette chambre où tout recommence cette table la nuit (...) (Pinget, 1975, p. 1).

On peut voir sur l'exemple que la répétition est celle de la narration. De même dans l'incipit de *l'Ennemi*:

“ Mais le maître est toujours là. Et la maison dans le même paysage. Même lumière, même ambiance équivoque. Mêmes rumeurs indistinctes” (Pinget, 1986, p.1).

On peut dire que, ce que Pinget veut faire dans ses œuvres, c'est l'activité d'écrire elle-même qui constitue la fiction. Il nous arrive de la compléter et de donner un nom pour ceux qui sont sur les pages sous le nom de l'œuvre. La fiction du produit pingétienne n'accomplit pas. Il est au contraire un art du reste. Il refuse de s'achever. Dans la fiction, on passe à un monde où le premier mot fait défaut et le dernier n'est pas prononcé.

Les conditions d'énonciation du texte font l'objet de l'écriture pingétienne. Elle pose la question du “*quiparle?*” et en même temps elle constitue l'impossibilité d'une réponse. C'est l'énonciation dans son ensemble qui est une image verbale, une image de la parole, comme scène nécessaire de la fiction. Qu'elle écrite ou oralisée, elle construit l'univers de représentation du livre.

Dans *Mahu ou le matériau*, on ne sait pas qui raconte ou raconte quoi? Mahu: énonciateur ou objet de la narration? (Mahu: nom, matériau: objet). L'énonciation pose la question mais ne lui répond pas. C'est ce que Pinget veut faire sur le texte, c'est l'impossibilité d'un défi à la loi du genre. C'est ce que “l'énonciation ne parvient pas à son énoncé” (Pellegrin, 2002, p.44). C'est pour cette raison que le personnage de Pinget est fou et raté. C'est comme “de l'enfant qui aurait trop bu, du père fol après la disparation de son fils et des servantes moitié folles. Et le retraité ou le vieux maître alchimiste qui perd la tête et tente de reconstituer un texte pur. Et un vieil écrivain qui tente de mêler ses mémoires avec ses fictions qu'il mêle de citations latines empruntés

aux vieux poètes et aux mystiques. Tous ces particularités mènent la fiction de constituer un univers inachevé.

Pour cette part le discours romanesque est un discours “**bi-vocal**” comme le définit Bakhtine (Ruffel, 2002, p. 8). C'est-à-dire un discours qui se partage dans un même énoncé entre langages représentés (celui des narrateurs, des personnages). Et d'autre part le langage qui représente (celui de l'auteur, de la fonction énonciative). Le représenté et le représente chacun cherche à constituer un récit mais ils rencontrent sur le même chemin. Ils deviennent la voix anonyme d'un immense parleur sur les pages. De chacun de ses voix, Pinget construit des situations, des intrigues et des personnages. Ces personnages deviennent porteurs de ce grand dialogue: le maître, le servante, l'enfant, le solitaire, les villageoises, l'accusé et l'inquisiteur. Et les vieux aussi sont comme des personnages ou des langages. Par exemple Château par celui-ci il montre l'étrangeté dans la communauté, par la forêt il indique les drames et les meurtres. Et sous toutes ces voix, pluralités, tout énoncé est le lieu d'un partage mais elle n'appartient à aucun sujet. Ces énoncés passent d'une voix à l'autre et créent une impossibilité d'achèvement du dialogue de la fiction. Pinget explique cette façon “ *mes personnages, mêmes des lieux, des intrigues et des situations se différencient au gré du discours. Le dialogue devient le principe de mimesis* ” (Ruffel, 2002, p. 10).

C'est dire que tous les éléments sur l'œuvre mènent la fiction à l'inachèvement. Cet inachèvement est un humour propre de Pinget. Par cette voie il refuse du discours sérieux et de forme pathétique verbale. Par d'une part Pinget nous montre qu'il refuse tous ceux qui sont dans le roman traditionnel. Et pour son art il est possible de voir les objets, les personnages et d'autre part il refuse tous, il semble qu'il n'y a que seulement la parole sur les pages. C'est comme Bakhtine définit ou le nomme “ *l'opération comique d'émbranchement* ” (Ruffel, 2002, p. 11).

Comme nous savons que c'est l'acte d'écrire qui est importante et essentielle dans les produits de Pinget et pour son art. Et pour cette raison qu'on lit la murmure, la recherche, la répétition des mêmes choses au début du livre jusqu'à la fin du livre. En effet, on sait qu'un roman ou une œuvre s'installe sur une intrigue, un événement, une intention et une finalité mais toutes ces particularités sont absentes des œuvres de Pinget. Le récit poursuit par une narration d'un objet invisible, impossible qui est recherché toujours. C'est pour cela que les romans de Pinget ne sont pas des récits. C'est d'une part que la narration ne s'achève pas dans un énoncé, d'autre part qu'elle est sans

objet. Il semble que l'écriture est l'expérience et expérimentation de la narration. On peut voir l'attitude de l'écrivain plus explicitement sur cet exemple:

(...) je n'ai aucun mémoire, je voudrais pour n'être pas ridicule vivre dans un monde d'ù elle serait exclue, on inventerait, inventerait au fur et à mesure, c'est ça la vraie vie. La naissance d'un objet, j'ai remarqué, n'a pas lieu aujourd'hui, il y a du mouvement tout autour qui l'empêche de montrer sa tête, et demain tu t'avises qu'il existe. Par conséquent la meilleure explication des origines serait de commencer par des bruits de bouche et de glisser progressivement vers des paroles articulées jusqu'au moment où l'auditeur sans se poser de question participe à ton histoire (Pinget, 1953, p. 56) .

Et le roman fait exactement ce qui dit le narrateur, d'inventer des personnages et une histoire au milieu de propos incohérents. Des personnages qui se confondent et une histoire invertebrée sans début ni fin et qui s'achève sur une série pluralité de naissances possibles.

Aussi ce qui est désigné par le nom de fiction se rapporte à l'impossibilisation du récit. Car l'écriture de Pinget est de résistance aux sens établis. Ses romans sont des récits impossibles: quête et enquête en disposent la matière. Mais là où l'on croit identifier l'objet du texte celui-ci se déplace sous la somme des variations, des contradictions et des répétitions. Au ce sujet selon David Ruffel, si le roman s'installe dans la disjonction fabulation-récit, c'est au contraire pour accroître le pouvoir déstabilisateur de la fiction. Ainsi les doutes, les hésitations, les commentaires de l'auteur se figurent fictionnalisés dans le corps du livre et font apparaître un nouveau personnage participant de l'hétérogène continue du texte (Ruffel, 2002, p. 6).

C'est dans ces conditions que le roman pingétien propose genericité moderne comme le définit David Ruffel: le roman au carrefour d'un quadruple rapporte au pouvoir (résistance au récit), au savoir (passion de la vérité et construction de l'énigme), à l'imaginaire et au langage (une fiction en puissance et non plus en substance), à l'accomplissement (la problématique de l'inachèvement) (Ruffel, 2002, p. 6).

2.2.1. Le non-lieu pingétien

Dans la plupart de textes, Robert Pinget, évoque l'écriture: ses lieux (la chambre et la table), son travail (ratures et relectures incessantes), ses diverses figures le romancier, le journaliste, l'institutrice, le notaire...). Paradoxalement, seul fait défaut dans cet univers scriptural, la bibliothèque. C'est comme l'indique Fabienne Caray, dans les textes, nulle bibliothèque, nul lieu de collection et de déposition des écritures et des écrits (Caray, 2008, p. 28).

Dans ces textes, malgré de très nombreuses descriptions de pièces et de leur mobilière, seule la pièce du bureau et de la bibliothèque n'est pas vraiment décrit. Ainsi, dans *L'Inquisiteur*, tout le roman consiste en une longue et minutieuse description des divers lieux de la maison, du sous-sol aux combles; cependant, la seule pièce qui n'est pas décrite est la bibliothèque, qui est seulement évoquée:

“ *Où se trouve cet escalier* ” (Pinget, 1962, p.15).

“ *C'est ça oui* ” (Pinget, 1962, p. 360).

Cet escalier mentionné s'installe près de la bibliothèque. L'enquêteur ne s'intéresse pas à la bibliothèque et ne demande à aucun moment au domestique de revenir sur ce lieu avec de détails.

Par ailleurs, la seule mention de la bibliothèque dans l'œuvre pingétienne apparaît dans *Cette voix*. C'est la bibliothèque municipale où le manuscrit est attaché avec des chaînes à un pupitre.

(...) ce n'est pas que notre bibliothèque soit fréquentée delà qu'elle se trouvât naguère à la mairie où qu'elle soit aujourd'hui à la fondation la jeunesse va au cinéma et les gens de notre âge ont la télévision il reste pourtant deux ou trois personnes fidèles à la culture livresque disons la culture tout court (...) (Pinget, 1975, p. 170-174).

Il semble que l'impossible figuration de la bibliothèque est essentielle chez Pinget et de son écriture. Et en effet, cette absence de la bibliothèque fait signe vers une impossible figuration de l'écriture, une impossible conversation des mots, impossible pérennité des mots. Ainsi on peut dire que l'absence de la bibliothèque peut être perçue

et comprise comme le refus de toute institutionnalisation de la littérature. En même temps elle est comme le refus de la langue dans un cadre normé. Pinget aime les bribes et les fragments, et sa conception de la littérature reste une conception ouverte. Le texte n'est jamais fini, jamais complet. En définitive, on n'atteint jamais au texte complet. On est toujours dans une écriture apocryphe et inachevée, donc les écrits ne peuvent pas figurer dans une bibliothèque. C'est pour cette raison qu'il est toujours question chez Pinget de la perte de quelque chose. Et il semble difficile de conserver une œuvre car cette perte mène ou condamne les textes à des redites sans fin. C'est comme on peut voir sur *l'Apocryphe*:

Mais quelle importance, il s'agit pour lui de ressembler le matériau d'un livre à faire, rien d'autre, il n'en sera jamais l'auteur, il exécute une clause du testament et encore. Chacun sait que l'original a été maintes fois repris, qu'il en existe plusieurs variantes aux termes contradictoire (Pinget, 1980, p.84) .

Et cependant, il est impossible de conserver quoi que ce soit. Dès lors, la bibliothèque ne semble plus avoir de nécessité, elle n'a pas lieu d'être puisque la parole se perd. On demande que de documents et de papiers perdus, consciemment ou non, dans les textes pingétins! Ainsi, on se souvient du narrateur de *Quelqu'un* qui est à la recherche d'un papier égaré tout au long du roman:

“Il était là ce papier, sur la table, à côté du pot, il n'a pas pu s'envoler.(...) Impossible de le trouver (Pinget, 1964, p.7).

“(...) Je lui ai demandé si elle n'avait pas vu mon papier” (Pinget, 1964, p.58).

“Je finis par ne pas regretter d'avoir perdu ce papier. Ne pas oublier que le cherche” (Pinget, 1964, p.14).

(...) Je cherche toujours mon papier (...)” (Pinget, 1964, p. 223).

Dans ces œuvres, toutes ces répétitions semblent de retours en arrière vers la parole première, vers le livre premier. Tout n'est que mise en scène de cette perte de la parole première à travers des illustrations diverses de pertes et de recherches multiples

et répétées. Cette première perdue est souvent figurée par un texte ou un livre. Dans *l'Inquisitoire*, la même scène se reproduit:

La fois que vous l'avez fait vous n'avez pas remarqué quel genre de livres ou de papiers se trouvaient sur la table. Çane m'intéressait pas ou si attend sous le lit il y avait un bout de papier écrit je n'ai rien pu lire c'était comme écrit à l'envers (...) Et vous avez laissé ce paier sous le lit. Je l'aimis dans la corbeille à papier (Pinget, 1962, p.109).

Cette constante tentation de l'auteur est présent dans l'ensemble des textes de Pinget. Les auteurs sont pris dans un dilemme: récrivant sans cesse leurs texte, ils participent à une activité d'archive sans que jamais ce texte ne parvienne à une forme définitive. Cet inachèvement les pousse à souhaiter s'en débarrasser, souvent dans des lieux disparates:

J'ai dû me dire qu'à l'occasion je lui demanderais s'il n'avait pas vu voler un papier. A l'occasion? Impossible. Je devais savoir tout de suite. Je me suis peut-être dit que si je ne trouvais rien chez nous je reviendrais voir si le voisin était dans son jardin, ajoutant ce conlà avec sa girouette et son épouvantail il n'aura sûrement rien vu, il est braqué sous ses manies, ses horreurs, un papier ne lui ferait ni chaud ni froid. Et si au contraire il ne supportait pas de voir un papier dans son allée? Si justement il avait ramassé le mien et qu'il l'ait jeté dans son affreuse poubelle en forme de tronc d'arbre? (Pinget, 1964, p.51).

Je me suis demandé aussi si Marie ne trouvant le papier n'aurait pas sans le vouloir fait une boulette qu'elle aurait soit ramassé avec la poussière soit jetée nerveusement dans le lavabo, soit plutôt par la fenêtre (Pinget, 1964, p.65)

Ainsi, on le témoigne dans *l'Hypothèse*:

Martin, dans un sens évidemment on pourrait dire que le manuscrit se trouve au fond d'un puits mais alors pas chez nous puisqu'il n'y aurait plus

de puits donc qu'à un moment donné l'auteur se serait déplacé ne fût-ce qu'un temps très court emportant le manuscrit mais pour en faire quoi? (Pinget, 1961, p. 13).

En même temps on voit la même attitude dans *l'Apocryphe*:

A moins qu'elles ne soient apocryphe, rédigées par on ne sait qui pour étoffer le texte et suppléer à ses lacunes. On n'ignore pas que le manuscrit original a subi maints dommages, le plus grave causé par son dispersement lors du partage de la succession (Pinget, 1980, p. 115).

En effet, comme nous avons indiqué plus haut que, ce que nous trouvons sur les œuvres tous se retournent vers l'écriture, vers le livre premier. C'est pour cela qu'il y a beaucoup de répétitions, et de recherches. En surface, il semble qu'il n'y a pas une totalité sur d'une œuvre, oui c'est vrai mais on peut atteindre à une totalité en lisant tous les livres de l'auteur. C'est comme Pinget explique dans *Pseudo-Principes d'esthétique*:

Il me semble que l'intérêt de mon travail jusqu'aujourd'hui a été la recherche d'un ton. C'est un problème de forme et qui explique peut-être mon appartenance à ce qu'on a appelé le nouveau roman. Mais il serait éronné de me croire partisan d'une école du regard. S'il s'agit d'être objectif, l'oreille a d'aussi tyranniques exigences. Or le ton vrai d'un de mes livres à l'autre. C'est que la recherche en ce domaine ne sera jamais finie. Choisir à chaque fois, par du goût du neuf, un ton entre les milliards qu'a enregistré l'oreille, voilà mon lot (Pinget, 1972, p.311).

2.3. La technique et la thématique dans l'œuvre de Robert Pinget

Selon Czeslaw Grzesiak l'écriture et la fiction chez Pinget et chez ses “écrivains” ont le plus souvent pour préalable le vide et le rien. Et pour commencer une écriture (écrit ou oral), l'écrivain a besoin d'un “prétexte” par le quel il peut commencer son écriture ou sa parole. En recourant à la terminologie de Jean Ricardou, nous pouvons donner à ces prétextes le nom de “générateurs du texte” (Ricardou, 1973, p. 75). Et on sait que le répertoire de ces prétextes est très riche et varié chez Pinget. Chez Pinget on

peut y placer de différents objets ou choses. Par exemple un tableau, une image, un album de photo etc., un fait divers, un animal ou un être humain. Il faut préciser qu'à côté du générateur initial, qui constitue le point de départ et qui fait naître un récit, il y en a d'autres parfois même assez nombreux, qui apparaissent à l'intérieur d'un texte écrit ou oral qui relance le récit principal en lui donnant de l'ampleur. C'est-à-dire le texte se développe autour d'un ou de nombreux de générateurs initiaux. Ils seront le contenu du livre en d'autre terme, ils deviennent les véritables moteurs de l'écriture.

Ce procédé, qui constitue à générer un mini récit, une histoire ou un conte, apparaît dans le premier livre de Pinget. On témoigne cette scène à partir du premier livre jusqu'à tous ses derniers livres. Sur l'œuvre, il y a les conteurs d'histoires trouvent toujours un propos qui sert de prétexte pour produire et développer une histoire. Par exemple, dans *Entre Fantoine et Agapa* (1951) : Blimbraz a dit à sa femme:

*“J'ai vu la Marie passer. Elle avait le chapeau à sa mère.
Ça a pas fait long feu”* (Pinget, 1951, p. 36).

Ce court propos, composé de trois phrases simple, génère tout un conte, intitulé “Le cantonnier” qui est consacré à Marie.

Parfois, il suffit d'une simple allusion à la vie passée d'un personnage:

“Dans sa jeunesse, elle avait eu des démêlés avec un chevrier du bourg”
(Pinget, 1951, p. 58-61).

C'est pour bâtir tout une fable, portant sur la liaison d'une grande mère avec un gardien de chevres du village.

De même, dans *Mahu ou le matériau*, on voit qu'un mot ou une expression génère un long fragment sinon un conte tout entier. Par exemple le mot “sténo” manifeste tout un conte:

Il paraît que tout le monde cherche une place de sténo, il n'y a que la sténo qui compte vraiment, la sténo c'est la vie, elle ne comprend pas que je n'en fasse pas. On fera tout en sténo. On n'aura plus besoin de l'alphabet qui date de Romains. Tu te rends compte? Elle (Caroline) achète tout en sténo, elle tend son billet à la marchande qui aime beaucoup mieux ça que de

l'entendre bafouiller: “Un kilo de sucre en poudre, deux citrons, des pâtes qui ont cette forme, du vinaigre qui a ce goût, du cigare pas trop jaune”; elle lit le billet en sténo, elle lui met la marchandise dans un filet en sténo (...) (Pinget, 1952, p.90).

Comme nous voyons que Pinget s'amuse à faire des jeux de mots. Ainsi, l'une des séquences de *Mahu ou le matériau*, intitulé “*Retournons à Fantoine*” est bâtie autour des noms de personnages : “Lorpailleur” et “Latirail”. La Lorpailleur, qui veut écrire sur Latirail, arrive un jour à Fantoine. Une dévantage de confection “*l'attire*”. Puis, dans le magasin, elle reconnaît Mahu qui essaie une chemise. Elle lui demande quelle est sa “*taille*” et Mahu lui répond “*que cette chemise m'aille*” (Pinget, 1952, p.74-75).

Ainsi, les mots “*l'attire*”, “*taille*”, et “*m'aille*” deviennent des générateurs de fiction. Et en même temps dans leurs différentes combinaisons sonores, ils servent à la création des noms de ces deux personnages, Lorpailleur, Latirail.

Pinget avoue que, dans ses premiers contes, il avait tendance à se fier au hasard pour produire des effets stylistiques inattendus:

“Je piquais avec ma plume dans le dictionnaire le mot destiné à servir de point de départ” (Rambures, 1978, p.132) dit-il.

C'est ainsi qu'il a développé, par exemple, tout un conte dans son premier livre, à partir des mots “*alopécie*” et “*impétrer*” (Pinget, 1951, p.33-38). Quant aux personnages, c'est Lattirail qui suit l'exemple de Pinget. Czeslaw Grzesiak dit que lorsqu'il n'a pas d'idées qu'il consulte le dictionnaire Larousse. Son regard s'arrête d'abord sur “les mots qui commencent par “*pou*” : pouvoir, pousser, etc”. Puis sur le mot “*clou*” *Mahu ou le matériau*, p. 31 et 34). Les explications de ces mots lui donnent d'idées pour son roman, intitulé *Les Chercheurs de Clous* (Grzesiak, 2008, p. 209).

On sait que ceux qui écrivent ou doivent produire un texte savent que le plus difficile est de commencer, d'écrire la première phrase. Pinget éprouve la même difficulté : “*le plus difficile, c'est la première phrase.*” (Rambures, 1978, p. 134). En effet, les premiers mots, qui apparaissent dans l'incipit, sont très importants. C'est parce qu'ils mettent en mouvement le livre, le dirigent et parfois même le résument; en un

mot. Ils décident de tout le reste, ils décident de son ton, selon la terminologie pingétienne.

Et selon ce principe d'écriture est né le roman le plus volumineux de Pinget: *l'Inquisitoire*. Il commence par les mots suivants : “ *Oui ou non répondez*”. Cette formule génère tout le roman. Il est composé de deux adverbs (l'un indiquant une affirmation et l'autre une négation, et d'une forme verbale (exprimant l'ordre). Et Pinget lui-même a dit à propos de sa naissance:

Lorsque j'ai décidé d'écrire l'Inquisitoire je n'avais rien à dire, je ne ressentais qu'un besoin de m'expliquer très longuement. Je me suis mis au travail et j'ai écrit la phrase. Oui ou non répondez qui s'adressait à moi seul et signifiait Accouchez. Et c'est la réponse à cette question abrupte qui a déclenché le ton et toute la suite (Pinget, 1972, p. 315).

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

Pour *leFiston*(1959), Pinget a parié avec une voisine qu'il commencerait son livre la phrase : “ *La fille ducordonnier est morte*” (Pinget, 1978, p. 134). En effet, cette phrase constitue la suite du récit. Le récit est basé sur la disparition de Marie Chinze. Puis avec l'apparition de Monsieur Levert (le père de Fiston), on découvre une autre disparition. Le père espère toujours que son fils, qui l'avait quitté il y a dix ans, reviendra peut-être un jour. Dans cet espoir qu'il décide de lui écrire une longue lettre. Mais il ne sait pas par quoi commencer. Il recommence plusieurs fois sa lettre. On découvre à ce temps que le narrateur reflète la situation de l'auteur. Les deux sentent la même attitude d'écriture à la fois dans le récit et en même temps à l'extérieur de l'écriture. Dans la lettre, il commence par l'évocation de son état physique qui se reflète parfaitement dans son écriture:

Mon cher Fiston. Je recommence. La figure flottant, lalignasse hirsute, l'oeil! Pleurard, la tête vide. Cette prisonoù je suis. Ça recommence. La main qui t'écrit. Perdu la trace. La trace de la trace. La tête. L'entête. (...)
Ma tête clouée, ces trous dans ma tête, le mur. (...) torture. Trouée. Cette

lettre n'arrivera pas à partir. Je l'aurais postée cette nuit. J'ai posé ma plume. J'aillais recommencer (Pinget, 1959, p. 27).

Comme on sait que Pinget installe un manque, une perte dans le récit, et à partir de ce manque, il constitue le tour initial. C'est ainsi que commence son un autre livre *Quelqu'un*. Il s'agit d'un bout de papier perdu. L'absence de cette note constitue donc le processus initial : “ *il était là ce papier, sur la table, à côté du pot, il n'a pas pu s'envoler.*” (Pinget, 1964, p. 7). Cette perte du papier est le point de départ du récit. Et il s'agit qu'il y a les liaisons avec cette perte qui nous donnent l'occasion de faire connaissance des personnages, du lieu du récit de “*Quelqu'un*”. C'est comme nous avons indiqué plus haut que le générateur initial du texte se lie avec des autres constituant du livre.

En effet, on sait que Robert Pinget va généralement par la plume qui le mène au hasard. Il dit sur cette façon:

Il n'y a pas de plan, pas de structure conçue à l'avance (...) pour aucun de mes livres. Ils organisent en cours de travailler” (Pinget, 1972, p.135).

On peut le voir sur *Du Nerf*, là on ne sait pas si le narrateur fait les choses par plaisir, par devoir ou par l'habitude, Monsieur songe dit : “*tant pis liaison faire ce qui se fait sous cette phrase*” (Pinget, 1990, p. 34). Il avoue que “*les mots s'ailignent au gré de la plume*” (p. 15). Parfois, il ne sait que noter dans son journal, donc il note n'importe quoi. Il est ainsi dans *Monsieur Songe*(1982), le narrateur, il “*enjolive ou grossit des événements toujours pareils*” (Pinget, 1982, p. 80).

Pinget suit la même façon dans tous ses livres, sauf *l'Inquisiteur*(1962). A propos de ce roman de 500 pages, il fait de plans. Pinget dans tous ses livres, l'auteur et le narrateur ont la même attitude donc il s'agit la fusion de l'auteur et le narrateur.

2.3.1. Le Matériau onomastique

Chez Pinget il s'agit deux méthodes de noms, d'une part le statut privilégié du nom propre, ici le personne, loin d'être anonyme, a trop de noms. D'autre part ces noms fictifs mis en place dès le premier recueil (*Entre Fantoine et Agapa*) réapparaissent tout au long de l'œuvre- entre (1951 et 1985). Ces livres mentionnés entre de cette date sont

ceux-ci: *Entre Fantoine et Agapa*, *Mahu ou le matériau*, *Le Renard ou la boussole*, *Graal Flibuste*, *Baga*, *Le Fiston*, *Lettre morte*, *Clope ou dossier*, *Ici ou ailleurs*, *l'Hypothèse*, *l'Inquisitoire*, *Autour de Mortin*, *Quelqu'un*, *Cette chose*, *Le Libera*, *Identité*, *Fable*, *Paralchimie*, *Cette voix*, *L'Apocryphe*, *Monsieur Songe*, *Le Harnais*, *Charrue*, *Un Testament bizarre*. Mahu, Latirail, Mlle Lorpailleur ou Monsieur songe nous font un signe vers ceux livre. Sur les treize romans (parmi ces il s'agit Fable, même s'il est intitulé "récit", quatre comportent des noms propres: Mahu, Graal Flibuste, Baga, Clope au dossier.

Il manifeste que l'introduction du nom dans le titre n'est pas un hasard et que ce sont plutôt les premiers romans qui sont concernés. Le mouvement général de l'œuvre va vers des titres anonymes, avec références à des personnages dans le cas du *Fiston*, de *Quelqu'un*, de *Cette voix*, du *Libera*, de *Passacaille*, de *Fable* et de *l'Apocryphe*.

Au sujet des noms fictifs pingétiens, on voit la remarque de Martine Léonard, il fait la liste des noms selon la date des livres:

- 1.) de 1951 à 1958, il s'agit la fonction critique du nom, ces livres, *Entre Fantoine et Agapa*, *Le Renard ou la boussole*, *Graal Flibuste* et *Baga*.
- 2.) de 1959 à 1967, il s'agit la fonction mnémonique du nom, ces livres: *Le fiston*, *Lettre morte*, *Manivelle*, *Clope ou dossier*, *Quelqu'un*, *l'Inquisitoire*, *Autour de Mortin*, *l'Hypothèse*, *Architruc*, *Ici ou ailleurs*.
- 3.) de 1969 à 1980, il s'agit la disparition du nom, ces livres: *Passacaille*, *Identité*, *Cette voix*, *l'Apocryphe*.

Ainsi, le nom accompagne l'évolution générale d'un travail sur les rapports du sujet et du langage qui est au cœur de la fiction de Pinget et qui passe par trois étapes selon Leonard:

Première période: la fonction critique du nom d'après Martine Léonard, dans les quatres premiers romans, ainsi que dans *Entre Fantoine et Agapa*, *Graal Flibuste*, *Mahu ou le matériau*, *Baga*, il s'agit de raconter des histoires en s'efforçant d'abolir les limites de genres (Leonard, 1986-1987, p. 33).

Dès la première œuvre, le choix du nom propre fait effet de comique: la juxtaposition de noms réalistes du domaine française et de noms orientaux produit un contraste comique qui raconte précisément comment le langage peut être dangereux “

Vishnu se venge” dans *Entre Fantoine*. Le curé de Fantoine l'apprend à ses dépens, pour avoir voulu se distraire en lisant un ouvrage sur le Cambodge.

A partir du texte premier, Philippe Boyer remarque qu'entre deux noms, l'espace symbolique de la langue reste grand ouvert à tous les autres noms possibles, et quand bien même on y mettrait tous les mots du dictionnaire, on ne serait guère avancé (Boyer, 1973, p. 29-46).

C'est-à-dire qu'on sait bien que les noms de Pinget sont inventés par lui-même. Et il n'existe pas de dictionnaire des noms d'une langue. Les noms dans le premier livre se circulent dans des autres livres. Et deuxième livre, *Mahu ou le matériau*, on y voit des noms d'*Entre Fantoine et Agapa*. C'est comme la conclusion de Mahu est une préfiguration de l'évolution future du roman de Pinget.

“Tous ces noms d'avant, je suis débarrassé, je leurai dit adieu. Adieu Sinture, adieu tous, vos nomsme collent aux dents” (Pinget, 1952, p. 102).

Ce roman annonce particulièrement la série qui le suivra. Il met en place le matériau onomastique. *Entre Fantoine et Agapa*, *Mahu*, *Baga*, *Graal Flibuste*, ces premiers romans posent l'origine du nom et de son rapport à la langue, mais aussi de son fonctionnement dans le genre romanesque.

Deuxième période: les noms de la mémoire

Ce qui caractérise *le Fiston* et les quatre romans qui suivent jusqu'au *Libera*, (*Clope ou dossier*, *Ici ou ailleurs*, *L'Inquisitoire*, *Autor de Mortin*, *Quelqu'un*), c'est l'effort fait pour subordonner la fiction à une conscience individuelle. On voit des différentes tentatives pour donner la parole à un “je” difficile à saisir. Seul le texte de *Quelqu'un* arrive à maintenir le même narrateur du début à la fin. *L'Inquisitoire* place le “je” dans une situation de dialogue, où il devient l'interlocuteur dans de courts instants (“oui ou nonrépondez”). Les trois autres romans (*le Fiston*, *Clope au dossier*, *le Libera*) font jouer le “je” et le “il” ; mais pour les deux premiers le titre intervient comme discriminatoire, en mettant l'accent sur un personnage qui devient principal, sorte de je/il vu tantôt de l'extérieur et tantôt de l'intérieur (Leonard, 1986-1987, p.38).

Ainsi le nom qui apparaît dans tous ces livres, se change sous le “je” et le “il”. Nom est ici important puisque celui-ci apparaît dans le titre, mais très rarement dans le texte (au début et à la fin).

Le *Libera* est le plus difficile cette série, car le “je” y demeure une énigme et on ne sait à quel il le faire correspondre. Le narrateur y tente, “ dix ans après” (la répétition pingétienne) de vivre un drame auquel il a été mêlé: le meurt d'un enfant mais le quel? Il y a confusion des noms, des dates).

On remarque les romans dont le “je” est constant ne donnent pas de nom, par exemple, l'homme de *l'Inquisiteur*, et le directeur de la pension de *Quelqu'un* ne sont pas nommés. Alors, il s'agit que le roman suivant le *Libera* fait allusion à Mortin. C'est parce que les noms sont donnés dans les romans antérieur. Le “je” et le “il” sont employés au lieu de noms. L'absence du nom du “je” et du “il” correspondent des noms qui appartient de la maîtrise des noms.

C'est comme le narrateur de *Quelqu'un* constate:

“ j'avais l'intention de ne pas dire de noms ” (Pinget, 1964, p.45).

Dans tous ces romans mentionnés, c'est Pinget qui est situé dans les romans par la vie intérieure. Il est un personnage (qu'il soit directement narrateur ou non) un vieux sourd et gâteux, ivronge de surcroît. L'histoire se brouille ici par un mauvais fonctionnement de la mémoire (“*Monsieur Levert répondit qu'il ne se souvenait jamais des noms*”).

Sur ces romans mentionnées, nous voulons faire une autre remarque de Jean Claude Lieber, dans l'article sur *l'Inquisiteur*, applique à ce roman de mode de récit: le radotage et l'affabulation (Ricardou, 1973, p. 37). Ces deux termes sont convenibles aux romans de Pinget. Ces deux termes parfaitement convient aux deux groupes étudiés jusqu'à présent. Affabulation (c'est-à-dire choix de verbes impliquant l'action) convient aux premiers et radotages aux seconds. Par ailleurs le mot “ radotage” peut être pris avec cette signification: une répétition toujours “recommencée” c'est le redire. On est loin des créativités des premiers romans, ici un nom renvoie à un autre nom, on est dans un jeu infinie mais circulaire.

Troisième période: *la disparition du nom*

Dans cette période, on peut placer les romans qui suivent *Passacaille*, *Cette voix*, *l'Apocryphe*, *Fable*, *Identité*, *Monsieur Songe*, *le Harnais*, *Charrue*, *L'Ennemie*, *Théou ou le temps neuf*.

Dans *Passacaille*, les personnages ne portent pas de noms, ce sont seulement des rôles: le maître, la sentinelle, la bonne, le voisin, le facteur, le docteur, l'enfant. C'est comme on témoigne sur le passage suivant:

“Peu à peu s'effaçaient dans sa mémoire les traits d'autrefois, les noms, les mots, comme si l'immense vague de l'exil” (Pinget, 1969, p. 39).

Dans *Cette voix*, on voit les mémoires de Monsieur Mortin. Les mémoires sont l'objet d'un travail d'édition tout à fait remarquable. Pourtant ces mémoires sont le résultat d'un travail de classement fait par l'oncle, son neveu (Théodore), la bonne et par un groupe de femmes. L'accumulation des papiers est un thème déjà traité dans une nouvelle d'*EntreFantoine et Agapa*, “*Polycarpe de Lanslebourg*”, qui peut servir d'exergue à toute l'œuvre de Pinget. Le héros y entasse beaucoup de papier en si grande quantité qu'il finit par ne plus pouvoir bouger dans sa chambre. C'est l'image dérisoire de l'écrivain. Cette grande quantité de papiers nous amène à l'allusion de noms. Il s'agit de plusieurs de voix se mêlent. Cette situation ainsi amène le récit “*manque un raccord*”. Les noms sont partout dans ce roman, mais dispersés, sans hiérarchie originale.

Quant à *l'Apocryphe*, c'est le seul roman à ne présenter aucun nom propre. L'anonymat total s'explique par le flou dans lequel est maintenu la narration: seul un “*nous*” discret assume l'ensemble et remarque à propos du personnage central:

Noter que les résidents successifs du château ont tous été surnomés le maître par la population, ce qui peut prêter à des méprises” (Pinget, 1980, p.115).

Dans ce roman, la poésie et le romanesque se rejoignent à la question de la répétition (leitmotive) :

(“ qu'est-ce qu'un beau livre?)

La réponse peut se trouver précisément dans ces courts fragments, en deux parties.

Selon Eugène Nicole au-déla du silence des noms, c'est-à-dire l'absence des noms; l'évocation du retour des saisons, en filiation avec les poèmes de Virgiles (un des rares noms du texte). Le temps passe, sans chronologie: durée du récit et de la narration se rejoignent (Nicole, 1983, p. 45).

Après ce livre, *Monsieur Songe, l'Ennemi, Théo ou le tempsneuf* viennent à la scène. Ces trois parlent du roman impossible. Monsieur Songe revient à la fois narrateur, personnage et auteur. Il retrouve, à la fin du texte qui porte son nom, les personnages de Pinget: c'est vraiment l'éternel retour, les retrouvailles déjà figurées dans *Fable* (1971). Toute écriture est un recommencement: les noms reviennent sous forme de clin d'œil de l'auteur Songe à l'auteur Pinget.

Quant aux *Harnais* et *Charrue*, ce sont encore moins des romans mais de courtes notes de l'auteur moraliste de Pinget. Ils sont brefs de conversation entre Monsieur Songe et son ami Mortin.

Les noms se sont disparus avec le romanesque disparu: il n'en reste qu'un, celui de Monsieur Songe, (et de son ami Mortin) qui tire la conclusion (toujours provisoire) c'est comme il remarque par ce passage:

“Force lui est de conclure que la fable, morte dans l'œuf, n'était que l'écho imaginaire et déguisé d'un constat d'impuissance” (Pinget, 1985, p. 13).

En effet, le retour du nom chez Pinget pose que toute œuvre est réécriture d'une œuvre antérieure; d'où le thème du classement mise en ordre des notes, recherche du document manquant. Et là la figure centrale est un vieux homme qui ne sait que recommencer, ressasser, accumuler page après page. Le nom finit par se confondre avec le passé, qui est aussi le futur de l'œuvre, comme Monsieur Songe remarque:

“Le passé de ce monsieur tient tout entier dans le futur du récit” (Pinget, 1982, p. 123).

En effet, l'œuvre de Pinget doit une partie de sa signature, au matériau qui est lui propre, à la part de emploi réservée dans la construction de chaque texte. C'est le cas

pour les toponymes ou nomenclature des personnages : “Mortin” dont les apparitions dessinent un cycle de *l'Hypothèse* à *Autour de Mortin*, *Identité*, *Paralcyhimie* etc.). L'œuvre se signale aussi par l'attention portée à la question “*Qui parle?*” dans les romans comme dans certaines de pièces, les embarras de la narration, toujours subjectif, fournissent souvent l'essentiel des formats de la fiction.

Ainsi le nom propre, il s'agit pour Monsieur songe. Il apparaît pour la première fois dans *Graal Flibuste*(1956). Puis il tombe un peu dans l'oubli pour réapparaître dans les sept derniers livres publiés après 1981. Ces livres sont ceux-ci: *Monsieur Songe*(1982), *Le Harnais*(1984), *Charrue* (1985), *l'Ennemi*(1987), *Du Nerf*(1990), *Théoou le temps neuf*(1991), *Taches d'encre*(1997). *Monsieur Songe* y devient le porte-parole de son créateur. Il vit loin de la société, en compagnie.

Nous voulons finir ce chapitre par la définition de Robber-Grillet sur la production de Pinget: «*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.*» (Robbe-Grillet, 1963, p. 23)

2.3.2. Les Personnages

Les écrivains traditionnels, Balzac, Flaubert et Zola réunissaient une documentation complète que possible (sur le sujet choisi ainsi que sur les thèmes abordés) avant de commencer la rédaction de leur œuvre. Ils dressaient un plan plus ou moins détaillé. Or Pinget, ses personnages et ses écrivains se situent à l'opposé de cette pratique. Ils ne ressemblent aucune documentation. Et ils ne font jamais un plan de ce qu'ils vont écrire. Ils se laissent conduire par la plume qui les mène un peu au hasard. Ainsi, ils vont à l'aventure et au découvert dans le livre. Leur devise, c'est la spontanéité et la liberté sur la page.

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

Je n'ai jamais eu le sentiment d'avoir quelque chose à diremais j'ai toujours eu l'impression, même la certitude, d'avoirà m'exprimer. Je n'ai jamais su en commençant un roman ceque j'allais dire. Mais l'impression de devoir

m'exprimer à tout prix. Il fallait que je m'exprime, ce que soit en musique en peinture ou en littérature (Renouard, 1993, p. 230).

Sous ces explications, on peut donner l'exemple dans *Quelqu'un*, le narrateur-écrivain exprime cette façon d'écrire:

“J’écris comme ça, comme on parle, comme on transpire”

(Pinget, 1964, p.44-45).

Dans du *Nerf*, le personnage M. Songe constate:

“Viser à l’effet est toujours une erreur, même au théâtre il faut improviser juste”(Pinget, 1982, p. 47).

Comme il est précis sur les exemples, la tâche du personnage de Pinget est de réfléchir sur l'écriture. Son devoir n'est pas à affirmer mais au contraire à questionner. Au ce sujet Czeslaw Grzesiak dit que “ *les écrivains, les personnages pingétiens imaginent et improvisent. Ainsi, ils partent à découvert d'un monde imaginaire qui leur paraît plus intéressant que le monde réel.*” (Grzesiak, 2008, p. 212) On peut préciser que cette improvisation est contrôlée. Ainsi, elle est un travail conscient, une écriture des corrections et des modifications. Par exemple, dans *Quelqu'un* “ *mettre les choses au point c'est ce que j'aime le mieux*” (Pinget, 1964, p. 28), montre que l'écriture est sous contrôle.

En outre de ces, on sait que l'écriture n'est pas une tâche facile, elle demande un effort considérable, surtout lorsque l'écrivain continue à écrire à partir d'un âge. Dans *Taches d'encre*, M. Songe signale ces difficultés dans son dernier carnet:

Et puis les années passent. Inquiétude. Que faire pour surmonter? Une ligne plus une ligne” (Pinget, 1991, p.90).

Et un jour, il lui faut se résoudre à écrire la dernière phrase; celle-ci devient une interrogation:

“Tu me laisse finir comme ça” (Pinget, 1991, p.93).

C'est pour cette soif d'écriture et par ce sentiment d'inachèvement que le carnet de Monsieur Songe se termine. Et c'est ainsi pour toute la création romanesque de Robert Pinget.

On sait que l'originalité de Pinget dans le groupe de nouveaux romanciers, c'est la création d'un univers romanesque. Il est un monde purement imaginaire. Et en dehors de cette originalité, il s'agit la présence d'un ou de nombreux personnages et écrivains (Grzesiak, 2001, p. 9). Comme dans le roman traditionnel et que dans le Nouveau Roman, le personnage est toujours situé dans un espace et dans un temps plus ou moins déterminé. Ce qui les rend différent, c'est le caractère et l'importance des données spatio-temporels. Le roman traditionnel commence par une longue et minutieuse description du lieu où se passe l'action. Et c'est ainsi que pour le temps; quelques précisions temporelles déterminent le temps de l'histoire racontée, et ainsi on voit la description des personnages et leurs occupations. Mais dans le Nouveau Roman ces évocations se présentent autrement: à la discontinuité du récit correspondent généralement le morcellement de l'espace et l'indétermination temporelle.

En outre, chez Pinget tout personnage, tout locuteur finit par devenir un narrateur, un auteur. Et toute voix sur l'œuvre est partagée entre représentant et représenté. Par exemple, dans *Cette voix*:

“Cette voix coupe de la nuit des temps” (Pinget, 1975, p.48).

Cette voix est partagée entre le narrateur et l'auteur. Elle a deux propriétaires.

A partir de *Quelqu'un* (1964) et jusqu'aux *“Carnets”* on voit que l'auteur garde ses caractéristiques comme dans des autres livres, il est un auteur raté des histoires. Sur ces œuvres, on voit l'auteur, il est à la fois narrateur et personnages. Il est un auteur âgé dans les œuvres. Son personnage, son narrateur partagent avec lui des caractéristiques de sa poétique. Et les voix sur les pages objectivent le processus d'écriture et la figure du romancier. On témoigne le mimesis des voix.

Comme nous avons indiqué plus haut que les personnages de Pinget sont différents par tous les côtés. Ils ne sont pas des sujets mais subjectivité, ils ne sont pas des caractères mais des simulacres et fantômes. Ils sont donnés simultanément comme existant et inexistant. D'après David Ruffel, *“tous, le monde, la situation, le personnage ne sont pas en substance mais ils sont comme subjectivations, localisation,*

narrativation” (Ruffel, 2002, p.8), le texte ouvert à toutes les possibilités. Par exemple dans *Quelqu'un*, le brusquement apparition de Gaston reflète le mieux cette façon de Pinget.

Outre, au ce sujet on peut recourir à la définition de Northrop Frye, selon elle, la différence essentielle qui sépare le romanesque du roman se trouve dans la conception du caractère des personnages. L'auteur romanesque cherche moins à créer des personnages réels que des caractères stylisés susceptibles de représenter des archétypes psychologiques(...). L'auteur d'ouvrage romanesque nous présente des individualités, des caractères sans support réel, idéalisés par la rêverie (...) (Frye, 1957, p. 54).

Par exemple dans *Cette chose*, les objets textuelles et graphiques ne sont pas tant le support d'un regard objectif sur le monde, que le lieu où se déploie et se déploie une vie toute subjectif et fictive de l'objet lui-même. La rêverie personnifie “ *cette chose*” et la transforme en archétype de la création. Le regard de Pinget a la faculté d'animer et de réveiller ce qui s'enfouit et se dissimule sous l'observation objective des lignes et des figures géométriques. La lettre 8 est à ce titre évocateur:

“Quelque chose se rebiffe, quelque chose se veut à contre courant. Tentative d'orienter différemment le dialogue! La géométrie, probité du dessin et son premier support, refuse de se taire. Que veut-elle souligner ou redire?” (Pinget, 1967, p. 78).

Comme il est explicite, la géométrie est celle qui relance et reoriente le dialogue, selon une volonté propre. Dans l'interrogation inquiète “ *Que veut-elle souligner ou redire?*”, l'emploi en position sujet du pronom féminin inscrit ce déplacement de la subjectivité, du sujet créateur au monde des objets artistiques. Le regard met à distance l'homme, tout en le projetant sur un objet qu'il rend anthropomorphiques.

Les personnages de Pinget comme ils sont tous inventés, ils sont simulacres, imaginaires, ils vivent, travaillent et meurent dans un pays imaginaire. Ils se déplacent et s'entendent *Entre Fantoine et Agapa*. C'est un pays selon, le titre de son premier ouvrage (*Entre Fantoine et Agapa*, 1951). L'auteur constitue le premier geste fondateur et le cadre géographique, et puis il place ses personnages dans ce cadre. C'est un lieu comme il parle dans *Le Renard et la boussole*:

«Un pays neuf, il faut immédiatement le jalloner» (Pinget, 1953, p. 27).

Dans le premier temps, Pinget procède par l'évocation du cadre spatial, il le fait dans le titre et non au début du texte comme le roman traditionnel. Puis, peu à peu, il remplit les personnages, le lieu, le paysage et le bâtiment dans ce cadre. «A côté de ces éléments Pinget ajoute trois autres dimensions dans son quatrième récit *Graal Flibuste*(1956). Ces dimensions sont le mystère, le fantasie et le merveilleux.» (Grzesiak, 2010, p. 198). De plus, c'est aussi un roman sur le roman en train de naître.

Dans son premier ouvrage *Entre Fantoine et Agapa*, l'écrivain met les conventions narratives. Et puis il ajoute le récit linéaire, l'intrigue et le narrateur dans *Mahu ou le matériau*(1957) et dans *Graal Flibuste*(1966).

Pinget, son personnage et son écrivain fictif recourent à l'imagination par cette voie, ils créent des mots bizzares et pittoresques. Cet esprit de créativité des mots est très facile pour eux. Les mots sont la seule occasion pour construire ses univers romanesque.

C'est comme l'indique Simon Claude: “ dès que le personnage pingétien se met à écrire, c'est pour inventer. Ce qui compte finalement dans sa création, ce n'est pas la reproduction de la réalité, mais l'invention d'un monde” (Simon, 1986, p.66). Dans ce contexte l'écrivain pingétien semble se souvenir des principes esthétique d'Alain Robbe-Grillet, et il essaie de les mettre en pratique:

L'invention du monde peut prendre invention permenant qui appartient aux artistes mais aussi à tous les hommes. Dans le rêve, dans le souvenir, comme dans le regard, notre imagination est la force organisatrice de notre vie, de notre monde. Chaque homme doit inventer les choses autour de lui. Ce sont les vraies choses, nettes, dures et brillantes du monde réel. Elles ne renvoient à aucun autre monde. Elles ne sont le signe de rien d'autre que d'elles-mêmes. Et le seul contact que l'homme puisse entretenir avec elles, c'est de les imaginer (Robbe-Grillet, 1963, p. 94).

Sur cela, il arrive de dire que l'invention et l'imagination sont propres à la production de Pinget. C'est donc le personnage, le personnage-écrivain, le narrateur pingétiens invente, voit et entend les choses et le monde.

2.3.3. Les personnages-écrivains

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

Sur cette façon, selon Czeslaw Grzesiak, les personnages-écrivains utilisent deux méthodes de travail: « *un travail inconscient et un travail conscient.* » (Grzesiak, 2008, p. 210). Il arrive de dire que pour le premier il s'agit d'une activité littéraire inconsciente. C'est peut-être se caractériser par le recours à la spontanéité, au hasard, à l'irrationnel et à l'imagination. Et pour la deuxième méthode, l'écrivain utilise une écriture plus maîtrisée, contrôlée, donc plus raisonnable et consciente. On retrouve ces deux façons de procéder chez tous les "écrivains" pingétiens.

On voit dans les textes que toute l'activité de Pinget et ses personnages-écrivains est orientée vers l'écriture. L'écrivain nous introduit dans son méthode de travail et nous fait connaître le processus de son métier, de son écriture et de sa création littéraire.

En faisant cela, l'écrivain met sur les yeux la difficulté de l'écriture. Il essaie de faire des façons différentes de l'écriture pour d'écrire. Il cherche à faire partager son expérience avec le lecteur, ainsi le lecteur devient son partenaire et son collaborateur. C'est ce que donne au lecteur il essaie de prendre les données dispersées dans le texte. Et pour cette façon, le lecteur devient celui qui achève le récit et qui lui donne des sens

possibles. Ce processus de l'écriture met à la scène que la création romanesque de Pinget est différente, intéressante et créative.

Certains nouveaux romanciers, notamment Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet et Michel Butor, parallèlement à leurs œuvres romanesques, ont également écrit des essais où ils tâchent d'expliquer leurs démarches théoriques et critiques vis-à-vis du roman traditionnel, du Nouveau Roman et de leur propre création littéraire (Sarraute, 1956, p. 206).

Mais Robert Pinget n'a jamais rédigé un véritable essai théorique sous la forme d'un manifeste. Cela ne veut pas dire que ces problèmes théoriques et critiques ne l'intéressaient pas. Il les étudiait, mais à sa propre façon, au lieu de les intégrer dans un ouvrage à part, il a préféré les intercaler dans ses récits et les lier ainsi à la fiction. Le plus souvent, se sont les personnages-écrivains qui continuellement portent un regard critique sur leur écriture, sur leur travail d'écrivain. Ils semblent être porte-parole de leur créateur. En effet, en dehors de ses livres, la réflexion théorique et critique chez Pinget est assez rare. L'auteur a exprimé, de temps en temps à autre, ses intentions par des déclarations publiques- lors de Colloques (Sarraute, 1956, p. 207) consacré au mouvement dont il faisait partie, et vers la fin de sa vie, dans quelques entretiens (dont les plus importants et les plus complexes sont ceux qu'il accordé à Madeleine Renouard (Rambures, 1978, p. 132-142).

Pinget utilise dans son écriture une "autoréflexion critique". D'après Grzesiak, "une autoréflexion critique" (Grzesiak, 2008, p. 207) accompagne son écriture et celle de ses écrivains fictifs." Cette particularité qu'elle est intégrée à la fiction, elle n'est pas dite ouvertement, mais elle continue progressivement au fur et à mesure que le récit progresse.

D'après tous ces, l'écrivain se dédouble, il devient à la fois écrivain et critique. On voit ces exemples sur *Mahu ou le matériau* (p. 113-114), sur *Entre Fantoine et Agapa* (p. 33, 36, 38, 58, 61, 90, 74,75), sur *l'Inquisitoire* (p.67), sur *Du Nerf* (p.39, 52, 60), sur *Quelqu'un* (p.19, 42, 55, 63, 79, etc.), sur *Monsieur Songe* (p. 52, 17, 80), sur *Théo ou le temps neuf* (p. 47).

L'un des exemples de l'autoréflexion critiques dans *Quelqu'un*:

(...) Il aurait fallu que je m'arrange autrement mais voilà, on est embringué dans l'existence, on ne sait pas seulement comment. Je n'ai pas l'intention d'en parler de mon existence mais probable qu'il va falloir. C'est d'un

inintérêt, d'un plat. A se demander si c'est vrai. A croire qu'on ne choisit pas. Moi il y a des gens pour vous dire que si, qu'on est responsable, qu'on est libre, un tas de foutaises. Et ils vous développent des arguments, ils vous prouvent par A plus B, ils vous mettent au pied du mur. J'y suis tout le temps. Ils me coincent chaque fois. Alors pour développer mes arguments à moi c'est vite fait, je n'en ai pas. J'essaie de partir sur un raisonnement, de finasser, de faire croire que je sais de choses, que j'ai une expérience. J'essaie de donner une forme à ce que je dis, j'ai des références toutes fausses, je confonds les penseurs, les mystiques, et tout de suite on se rend compte que je radote, que je n'ai aucune culture, rien, sauf de la prétention (...) (Pinget, 1964, p.7-8).

2.3.4. La mélancolie

La mélancolie qui hante le roman moderne se varie d'un auteur à l'autre. Mais en fond, le problème ou le but est même et une. Si l'on prend la définition de Nathalie Piégay-Gros, selon elle la mélancolie dans des œuvres contemporaines n'est pas seulement abattement et tristesse mais aussi violence, formidable énergie. Ces écrivains, s'ils ont perdu quelque chose qu'ils ne peuvent identifier, c'est les conduit à la perte du désir, du goût de la vie et finalement à celle de soi. Cette mélancolie donne lieu à des récits nostalgiques qui mêlent la quête d'une identité et pulsion généalogique, le regret d'un monde disparu, celui d'une France rural et l'exploration du passé. Mais l'énergie de la mélancolie fait un doute profond qui porte sur la légitimité de l'écriture. (Piégay-Gros,2002, p. 39) C'est tout particulièrement l'activité romanesque qui est mise en doute, parce qu'elle est la seule manière de traverser la mélancolie. Alors, d'une part, la mélancolie donne la lassitude, d'autre part elle anime le récit de l'auteur et le pousse à écrire. Elle est intermédiaire entre deux.

Cette particularité mentionnée est propre au récit de Pinget. L'auteur transfère sa mélancolie par les choses invisible, c'est-à-dire la mélancolie de l'auteur lui-même se glisse dans le récit. A fond comme nous avons indiqué plus haut que, toute la mélancolie de l'auteur est de trouver des tons nouveaux. Tous ces nous mènent à la trace de l'auteur mélancolique. Pour Pinget et en même temps pour ses personnages-écrivains, pour Monsieur Songe (qui nous trouvons dans la plupart des livres) l'écriture est à la fois une torture et à la fois une nécessité. C'est l'objet invisible (le ton), qui lui donne la

mélancolie, mais celle-ci le pousser à écrire pour traverser cette mélancolie. Comme le narrateur de *l'Apocryphe* repète de façon douloureuse: « *quefaire de ces bribes* », « *manque un raccord* » (Pinget, 1980, p.13). D'une part, il doute du récit, interroge sans cesse sur la légitimité du roman et de la fiction, d'autre part il doit continuer à écrire en conservant et renouvelant le récit, comme le narrateur de *Quelqu'un* dit:

Il va falloir que je change légèrement ma façon de raconter. (...) Je ne peux pas prévenir les surprises et les contradictions puisque je vais au découvert. On doit continuer sans arrêter (Pinget, 1964, p.62).

L'auteur critique la légitimité du récit, il suit son interrogation à distance de soi, dans un état critique de l'énonciation. Comme nous avons parlé plus haute, dans les récits mentionnés, on y voit un signe essentiel entre fiction et autobiographie, dans *l'Ennemi* (1987), Pinget se plaît à faire paraître un « R.P » (Révérend Père ou Robert Pigent. Comme il est apparent, la matière de la fiction est explicitement autobiographique, bien que la fonction de l'auteur soit dévalorisée sur le récit. Cette transposition de l'expérience dans la fiction est au cœur de cette écriture de la mélancolie. Ainsi selon Piegay-Gros le choix de la fiction qu'il s'agit de raconter une expérience autobiographique (ou d'écrire à partir de cette expérience autobiographique) est en lui-même une expression de la mélancolie. Ainsi, le roman le lieu de l'expérience. En effet, selon elle, l'expérience de soi (racontée, reconfigurée, transposée) dans la fiction consiste à s'éprouver comme déjà mort, à être ce « mort vivant » ou à l'inverse cet « homme qui ne mourra pas ». L'expérience de soi conduit à une indécision de l'identité: celui qui écrit n'est ni tout à fait lui-même ni tout à fait un autre, ni le sujet biographique, ni le simple narrateur ou personnages de la fiction, il se projette dans un espace intermédiaire. (Ruffel, 2002, p. 40)

Ce statut incertain du « je » dans la fiction rencontre dans la seconde moitié du XIX siècle. La nécessité de nourrir à soi pour entrer en littérature a été affirmée par des auteurs différents et importants: Mallarmé, Rimbaud, Proust, les Surréalistes avec l'écriture automatique. A ce sujet, Blanchot, dans l'espace littéraire, écrit que: « *le langage dont il nous assure l'approche n'est pas un pouvoir, il n'est pas le pouvoir de dire. En lui, je ne puis rien et « je » ne parle jamais* » (Blanchot, 1955, p. 238).

Comme on sait que l'écriture automatique, comme Proust et Mallarmée, dissocient le moi de je. Mais c'est comme l'auteur et cet autre moi qui écrit, le réel et la

littérature, il ne s'agit pas d'une séparation totale. La scène du roman est celle où sujet peut faire l'expérience d'une dépossession, d'une mise à mort, qui en retour lui permettent de reprendre possession de soi, de renouer avec sa propre vie et avec sa mémoire. Ainsi, aussi le roman chez Pinget, chez Proust est-il la forme privilégiée de l'expérience mélancolique: il permet l'écriture du deuil, de la perte. Et la mélancolie est précisément une expérience de la perte de soi; le mélancolique est un vivant qui est déjà mort; ou un vivant qui ne pourra jamais mourir. Le temps de la fiction est loi en celui-ci: un temps qui n'est ni celui de l'histoire, ni un temps abstrait de l'histoire. C'est comme la mort du sujet, la mort de l'auteur, ces font récit un genre ou du moins une expérience mélancolique. Selon Maurice Blanchot, écrire “ c'est se livrer au risque de l'absence du temps, où règne le recommencement éternel.) C'est pousser du *je* au *il*.” (Blanchot, 1955, p. 27). Une telle pensée des liens entre l'écriture et mort relève d'une conception mélancolique de la fiction.

Nous avons indiqué que les récits mélancoliques relatent l'expérience du deuil: perte d'un lieu, perte d'un parent, perte de l'histoire et l'héritage familial. D'une part il s'agit de la fiction, d'autre part, la matière est autobiographique. Et l'interrogation sur le sens de la vie est celle d'un sujet qui s'implique dans le récit. C'est parce que l'auteur interroge l'identité “le moi et l'autre moi”.

En effet, dans le roman moderne, la mélancolie traduit par thèmes traditionnels: le deuil, la perte, la hantise de la mort, la conscience du temps, le doute. Mais ce qu'il s'agit sous ces thèmes traditionnels, c'est l'absence, la perte, la vanité du langage, le refus de la totalisation. En effet, comme dit Piégay-Gros, le récit mélancolique donne corps, rythme et chair à tout ce que l'on sait définitivement perdu” (Ruffel, 2002, p. 45). L'écriture est toujours un instrument de réfléchir quelque chose.

De même la réflexion de Blanchot : “ *l'œuvre ne cherche pas à dire la mort, mais à y accéder, parce qu'elle est toujours déjà là. Aussi, l'important, plus que les thèmes de la mort ou de deuil, est l'énergie sollicitée pour écrire à partir de ce l'on sait définitivement perdu*” (Blanchot, 1955, p. 111). Il s'agit que l'œuvre, l'écriture est remède à tous ceux qu'on ne peut pas dire ouvertement. Le mélancolique doute de la légitimité du récit, résiste au pouvoir de l'illusion romanesque, mais raconte quand même, parce que le temps du récit le maintient en vie.

L'écriture dans les romans de Pinget est affaire de vieillard fatigué par la vie, moqué par les voisins et les domestiques. Les narrateurs sont hantés par les morts qui rôdent autour de leur, tel le personnage trouvé raide dans le pré (dans *l'Apocryphe*), sur

le tas de fumier (dans *Passacaille*), sur la tombe du cimetière où l'écrivain aime à se promener (dans *Fiston*). Dans tous ces exemples et dans d'autre, on entend le soupir du narrateur “ du nerf”, à qui l'écriture est aussi difficile que nécessaire. Mais dans ce temps, l'écriture est menacée par le “à quoi bon” du mélancoliques. Cette fatigue de l'écriture donne lieu à récit qui déploie son énergie pour lutter contre la dépression. Mais ce récit ne peut donner pas le change à la mélancolie qu'au prix de son inachèvement.

Ainsi ils ne cessent de démultiplier la fiction, explorant tous les possibles narratifs, n'assignant jamais au récit un état définitif. Tel serait le cercle de la mélancolie: elle rend prisonnier de l'écriture, précisément pour que le sujet de l'écriture ne demeure pas prisonnier de la mélancolie.

L'écriture, l'activité de vieux scribe est dérisoire: dans *Du Nerf*:

(....) comme disait notre oncle, passer son existence à noircir du papier, suer sang et eau pour rassembler ses idées, numéroter des pages, se relire, récrire, raturer, supprimer et se morfondre enfin sur le résultat n'est pas une grâce, le pauvre homme l'a fait toute sa vie et se demandait sur sa fin quelle mouche l'avait piqué, ils appellent ça la muse, c'est mouise qu'il faudrait dire (Pinget, 1990, p.15).

Comme il est apparent que narrateur semble las de l'écriture. La fatigue d'écrire n'a d'égal que la dévalorisation de l'écrit mais en même temps les narrateurs se livrent: l'écriture est dérisoire mais nécessaire, épuisante mais seule à maintenir en vie, prenant toute l'énergie mais indispensable pour qu'il y ait encore de l'énergie. Telle est la tension de l'écriture dans les récits de Pinget. Comme sur telle conception, Nathalie Piégay-Gros dit qu'une telle conception de l'écriture apparaît bien comme une forme de dépression, modalité moderne de l'antique humeur noire (Piégay-Gros, 2001, p. 1). La fatigue, les signes de la fatigue on la témoigne par la constant répétition de l'auteur sur les œuvres : “ du nerf”.

En outre, ce que nous amène à la trace de la mélancolie sur le récit de Pinget, c'est l'insistance des récits à indiquer le manque, la perte, relève elle aussi de l'écriture mélancolique. Si l'on considère avec Freud, “que la mélancolie est une figure du deuil impossible, une hémorragie interne du moi” (Piégay-Gros, 2001, p. 2). C'est comme le soupire le narrateur de *Théo ou le Temps neuf* : “combler un vide inexplicable. Le

chargin a tout emporté, dans un lieu introuvable” en même temps, il note “ *ce qui est introuvable, c'est aussi ce “tout”*”.

Le récit mélancolique de Pinget est aussi un récit en deuil du roman, parce qu'il s'édifie sur fond de perte. Une autre catégorie qui le récit prend c'est la forme d'une enquête policière, c'est la modalité privilégiée de l'investigation. Le récit rôde autour de la disparation, qu'il s'agit d'un objet, ou d'un papier, ou d'un meurtre. En on voit le lien entre défaut du sujet, fatigue d'écriture le développent de la fiction. Tous ces donnent lieu à la mélancolie, parce qu'ils mènent le récit à l'impossibilité. Tous se rôdent autour d'eux-même. L'enquête de la disparation donne lieu à un texte hétérogène, discontinu, fragmentaire; et impuissant à établir les liaisons qui lui donneraient sens et y mettraient fin. L'enquête est infinie comme le deuil est impossible.

“ *Liaisons impossible*”, “*manque un raccord*”, “ que faire de ces bribes”, on entend souvent et dans une constante de répétition sur les textes.

Cette impossibilité d'enchaîner, cette défaillance de la continuité, vouent le récit à être essentiellement lacunaire. C'est dire que le fragment y manifeste la pire des mélancolies. Fatigue d'écrire, défaut d'enchaînement, figuration narrative du manque sont les éléments mélancoliques de l'écriture.

Dans le troisième chapitre nous étudierons la mélancolie de l'auteur dans *Quelqu'un* par ces liens.

CHAPITRE III

REPERES METHODOLOGIQUES

3.1. Énoncé/Énonciation

L'énonciation est l'acte de production d'un énoncé par un sujet parlant/ écrivant précis, dans un lieu précis, à un moment précis et avec un dessin précis. Elle est un processus palpable et en mouvement de production langagière. Quant à l'énoncé, il est le message concret produit à la fin de ce processus. Il est un fait de langage dit ou écrit par une personne déterminé à un endroit déterminé et à un moment déterminé.

Etant “ l'actualisation des phrases dans une situation donnée” (Baylon/Fabre, 1990, p. 45), l'énonciation se constitue de l'ensemble des conditions de production qui confèrent à l'énoncé son importance concrète et sa valeur particulière. L'énonciation est également un acte par le locuteur utilise la langue à son compte. Elle est surtout révélatrice du rapport que le locuteur entretient avec son énoncé. On appelle “sujet de l'énonciation” la personne réelle ou imaginaire qui fait cet acte individuel de production linguistique. La personne à qui est destinée l'énoncé se nomme “destinataire” ou “récepteur”. Pour ces deux éléments de l'énonciation, les termes “énonciateur” et “énonciataire” sont aussi proposés (Greimas/Courtès, 1979, p. 125).

L'énonciation renferme, on l'a vu ci-dessus, la présence de trois paramètres au moins (sujet-lieu-temps / je-ici-maintenant). L'ensemble de ses paramètres définit une situation d'énonciation. Dans une situation, un locuteur (sujet de l'énonciation) produit un message (un énoncé) à destination d'un récepteur (destinataire). Quatre questions fondamentales se posent alors:

1. Qui parle?
2. A qui parle-t-il?
3. Dans quelles circonstances parle-t-il? (étude du temps et de l'espace)
4. Quel est le but de l'énoncé?

C'est la réponse à quatre questions qui permet de définir la situation d'énonciation. Il y a deux types d'énoncé

1. Énoncé avec des marques d'énonciation dit “ancré” dans une situation d'énonciation. Il fait directement référence au moment et à l'endroit où l'on parle. Le temps de référence est le présent. Cet énoncé est en général difficilement compréhensible en dehors de son contexte.
2. Énoncé sans marques d'énonciation dit “coupé” dans une situation d'énonciation. Il ne fait plus référence au moment et à l'endroit où l'on parle, mais à d'autres moments ou lieux précis nommés directement ou en références à d'autres, cités précédemment dans le texte. Le temps de référence est généralement le passé.

Dans un énoncé écrit, la situation d'énonciation n'est pas physiquement perceptible dans ses trois dimensions (personne-espace-temps) : elle est repérable par les traces écrites (indices d'énonciation) qu'elle laisse dans l'énoncé. Il faut donc maîtriser les notions suivantes:

* Les pronoms personnels

Le “je” qui renvoie à la première personne qui écrit (destinateur, émetteur, porte-parole...).

Le “tu” ou “vous” qui renvoient à des lecteurs ou à n'importe quelle entité que présente ce “tu” ou ce “vous”. Comme interlocuteur (destinataire, récepteur, narrataire...).

* Les adjectifs et les pronoms possessifs

* Les relations de temps verbaux

* Les déictiques spatiaux. Ce sont des mots qui désignent des lieux repérables uniquement par rapport à la situation du sujet de l'énonciation:

ici, là.

* Les déictiques temporels. Ce sont des mots qui n'ont de sens que si l'on connaît le moment de l'énonciation: aujourd'hui, hier, demain.

* Les modalisateurs adverbs, adjectifs, présentatifs... manifestant une subjectivité) et les modalités de l'énonciation (tous les signes qui mettent en relief l'attitude et les considérations du locuteur sur son énoncé qu'il produit). Grâce à ces derniers, on apprend les jugements de valeur, les commentaires sur les personnages que relèvent le narrateur capable de juger, les positions.

3.2. Point de vue

Uygar (1993) aborde admirablement les caractéristiques d'une œuvre littéraire tout en les distinguant de celle d'une œuvre scientifique. Voici quelques constations intéressantes : “ la littérature est de contempler l'univers avec les yeux de l'homme et de l'interpréter avec la langue” (Uygar, 1993, p.8). Qui que ce soit le narrateur d'une œuvre littéraire, quoi qu'on y dise, partout dans cette œuvre c'est l'homme qui la marque de son empreinte” (Uygar, 1993, p.26). Pour lui, quelqu'un qui parle de la littérature parle aussi de l'homme parce qu'on ne peut imaginer un ouvrage littéraire sans marques humaines. Il serait admissible qu'on dise donc que toute œuvre littéraire est anthropocentrique.

Malgré cet anthropocentrisme, l'œuvre n'est pas limitée uniquement à des thèmes sur l'homme. Comme sujet, elle est sans bornes. Dans une œuvre de fiction, l'immensité des sujets équivaut à la complexité de la vie réelle qui y est reflétée. Fictivement, ce caractère complexe a pris sa place dans les œuvres traditionnelles, mais techniquement, il n'a pas longtemps trouvé son “réflecteur imaginaire” idéal qui serait susceptible de quitter son unique foyer- sa tour d'ivoire. Il y a donc un déséquilibre car il s'agit, d'une part, d'une pluridimension des qualités du roman pour rendre fictifs tous les éléments de la vie réelle, et de l'autre, d'une unidimension de la manière de narration traditionnelle qui bloque cette multidimension. A cette disposition classique à une seule forme de narration, succèdent plus tard quelques autres qui sont nouvelles et différentes.

Tous ces types de narration sont exprimés narratologiquement par les termes “vision” ou “point de vue” qui signifient la perspective utilisée pour exposer ce qu'on met dans le récit et qui “ reflètent la relation entre le personnage et le narrateur” (Todorov, 1982, p. 147).

J. Pouillon (1993) distingue trois sortes de perception du narrateur:

1. Vision Par Derrière

Cette formule a été utilisée dans les récits traditionnels dont nous venons de préciser, au-dessus, l'insuffisance pour protéger l'exhaustivité des éléments de la vie réelle rapportés dans la fiction. Dans ce cas, il y a, devant nous, un narrateur qui "en sait davantage que son personnage" (Todorov, 1982, p. 147), et "en dit plus que n'en sait aucun des personnages" (Genette, 1972, p.206). Omniprésente, omniscient et omnipotent, il est toujours au courant de tout ce que font les personnages, même jusqu'à leurs projets cachés en mémoires. Il sait également ce que ces personnages ignorent eux-mêmes. C'est une vision panoramique dans laquelle le narrateur est au-dessus de tous les personnages et de toutes autres choses. Todorov symbolise cette vision par la formule: Narrateur >personnages.

2. Vision Avec

Dans ce cas, le narrateur en sait autant que les personnages. Il ne peut nous donner une explication sans que les personnages ne l'aient trouvée. Dans cette formule, le récit peut être mené à la première personne ou à la troisième personne "mais toujours suivant la vision qu'a des événements un même personnage" (Todorov, 1982, p. 148). C'est dire qu'il y a un personnage au centre du récit et c'est à partir de lui que nous voyons et comprenons les autres. Todorov symbolise cette vision qui se traduit surtout à l'époque moderne par la formule: Narrateur =Personnage.

3. Vision Du Dehors

Le narrateur dans ce cas est extérieur à l'histoire et en sait moins que n'importe lequel des personnages. En tant qu'observateur, il ne peut nous raconter que ce qu'il voit ou entend. Il ne pénètre aucune conscience. Ces types de récit sont plus rares que les autres et ils sont considérés comme "objectifs" ou "behaviouriste par Genette (Todorov, 1972, p. 206). L'utilisation systématique de ce procédé ne s'est réalisée qu'au vingtième siècle. Todorov symbolise cette vision dont le narrateur n'est qu'un témoin, par la formule: Narrateur < Personnage.

3.3. Focalisation

Genette propose, après avoir explicité les termes “vision” de Pouillon, “ champ restreint” de Blin et “point de vue”, un terme nouveau” focalisation” en vue d'éviter ce que ces termes “ ont de trop spécifiquement visuel” (Genette, 1972, p. 206). Selon lui, les variations de point de vue qui se produisent au cours d'un récit peuvent être analysées comme ses changements de focalisation. Il distingue trois sortes de focalisation qui informent le lecteur sur sa position de l'auteur et du narrateur.

1. La Focalisation Zéro

Le récit à focalisation zéro ou non-focalisé est généralement le cas du récit classique. Car ce type de récit installe son foyer au-dessus de tout. Il ne s'agit pas de coïncidence avec aucun personnage. La description et l'analyse de l'objet sont faites par le narrateur sous tous ses aspects. La présentation de l'objet ne subit aucune restriction.

2. La Focalisation Interne

Dans le récit à la focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage. Ce personnage, en qualité de sujet-témoin, est la source de toutes les perceptions. Il ne se manifeste jamais mais occupe quand même une place et prend part. La conscience de ce sujet-témoin ne connaît des êtres qu'à mesure qu'elle les voit du foyer où elle est installée.

3. Focalisation Externe

Le récit à focalisation externe situe le foyer en un point de l'univers diégétique adopté par le narrateur hors de tout personnage, ce qui élimine toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque. L'objet est toujours connu de l'extérieur et sous les apparences qu'il offre à la perception humaine. C'est-à-dire que le foyer se situe au niveau de l'homme. Pourtant ce regard, enregistrant simplement les apparences, est objectif.

3.4. Auteur-Narrateur-Narrataire

C'est l'auteur qui invente un livre et qui l'organise. L'auteur est la personne réelle qui vit ou a vécu, en un temps et en des lieux précis, a pensé telle ou telle chose, peut faire l'objet d'une enquête autobiographique inscrit généralement son nom sur la couverture du livre. Pour éviter d'assimiler abusivement la personne réelle de l'auteur en tant qu'être humain, avec le producteur de l'écrit, l'homme de lettres, il est commode d'employer le terme de «scripteur». Pour ce qui est du narrateur, il est celui qui raconte la fiction. Il n'est qu'une “ voix de papier” (Kiran, 1993, p. 34).

Todorov (1972) constate que “ l'image du narrateur est souvent dédoublée” (Todorov, 1972, p. 408). Cela veut dire que la représentation du narrateur dans le texte suppose l'existence d'un “auteur implicite”, celui qui écrit et qu'il ne faut pas confondre avec la personne de l'auteur, en chair et en os. C'est le premier qui est présent dans le livre lui-même. L'auteur implicite est donc celui qui organise le texte, qui est responsable de la présence ou de l'absence de telle partie de l'histoire.

Il est possible de faire quelques distinctions au sujet de la confusion entre la personne de l'auteur et la voix narrative. Dans le premier cas, la confusion est totale entre le narrateur et l'auteur. Ce type de confusion est le cas du roman autobiographique où le narrateur se confond avec le personnage principal. Dans le deuxième, l'identité du narrateur et celle de l'auteur se recoupent à des degrés divers. Le lecteur ne sait jamais quand le narrateur représente l'auteur réel et quand il devient fictif. Dans le dernier, le lecteur peut se rendre compte de la non-ressemblance entre l'identité du narrateur et celle de l'auteur. Il y a donc une distinction totale (Kiran, 1993, p.35-37).

Selon Todorov (1972), le récit peut impliquer un ou plusieurs narrateurs qui se situent soit au même niveau, soit à des niveaux différents. Ces niveaux de la narration dépendent du type de relation entre les séquences à l'intérieur d'un même récit. Il s'agit alors de plusieurs degrés.

1. Le narrateur est présent au niveau de l'univers évoqué ou à celui du récit. Dans le premier cas, il y a contiguïté entre personnages et narrateur. Dans le deuxième, le narrateur n'intervient pas dans l'univers représenté mais se décrit explicitement, en train d'écrire le livre. Les deux solutions peuvent se combiner parfois: le narrateur peut se décrire à la fois comme personnage et comme auteur.

2. Quand le narrateur est présenté au niveau des personnages, il peut encore être “agent” ou “témoin”. Ces deux termes décrivent deux limites extrêmes entre lesquelles

il y a une infinité de cas particulier. Le narrateur peut être le personnage principal, il peut parler de lui-même à la première personne. Nous en connaissons donc tout de suite l'identité. Le narrateur-agent peut aussi décrire son expérience en se dissimuler derrière l'anonymat de la troisième personne, ce qui lui permet de donner à la présentation des faits une forme plus objective. Dans le cas du narrateur-témoin, il s'agit encore d'une forme du roman à la première personne mais cette fois-ci le narrateur n'est plus le héros du roman. C'est un personnage qui raconte, en observateur plus ou moins impliqué, l'histoire du protagoniste. Le narrateur-témoin peut participer à certains moments de l'action (Todorov, 1972, p.409).

Pour les rôles du narrateur, Genette (1972) propose quelques distinctions. Il précise que le choix du romancier se situe entre deux attitudes narratives.

- a- faire raconter par l'histoire l'un de ses personnages,
- b- faire raconter l'histoire par un narrateur étranger à cette histoire.

Il baptise “hétérodiégétique” le récit à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, et “homodiégétique” celui à narrateur présent comme personne dans l'histoire qu'il raconte. Il distingue encore deux variétés à l'intérieur du type homodiégétique: l'une où le narrateur est le héros de son récit et l'auteur où il ne joue qu'un rôle observateur et de témoin.

Quant au narrataire, c'est le personnage à qui le narrateur raconte son histoire. Tout comme le narrateur, le narrataire appartient à l'univers fictif de l'auteur. On le rencontre plutôt dans les récits à la première personne. La fonction du narrataire dans ce type de récit est de faire croire aux lecteurs ce qu'on y raconte. Il y a plusieurs formules que le narrateur utilise pour s'adresser à son narrataire : “lecteur”, “Madame”, “Monsieur”, “vous”, “tu”... (Kiran, 1993, p. 39).

3.5. Personnages

On appelle “personnage” la personne qui est présentée par une œuvre fictive. Comme il prend part dans cet univers imaginaire, il n'est qu'un “être de papier qui n'a d'existence que dans le cadre du récit” (Kiran, 1993, p. 50). On ne doit donc pas le croire existant en dehors des mots. Pourtant, il ne faut pas conclure non plus de cela que l'écrivain ne profite pas des personnes qu'il connaît de la vie réelle et qu'il crée ses

personnages dans son univers fictif propre à lui coupé de cette vie. Il a recours, au contraire, à certains procédés de caractérisation afin de donner aux personnages les particularités que les personnes réelles possèdent. Cela assure la crédibilité de l'œuvre.

Nous pouvons distinguer deux types de caractérisation: caractérisation directe et indirecte. Dans la caractérisation directe, les informations que reçoit le lecteur sur les personnages sont fournies par le narrateur, par un autre personnage ou bien par le héros lui-même. La caractérisation indirecte pousse le lecteur à trouver lui-même les informations portant sur les personnages. Elles présentent un caractère implicite et se trouvent donc exigeantes. Aux personnages ainsi exposés dans l'œuvre, sont donnés, comme nous venons de dire au-dessus, les traits appartenant aux personnages dans la vie réelle. Ils contiennent les noms, les âges, les caractéristiques physiques, les langages, les activités technologiques (un travail, un bricolage, une activité professionnelle ou artistique...) des personnages. Finalement nous voulons souligner que l'utilisation de ces traits n'est pas la même dans les œuvres littéraires du Nouveau Roman. Il arrive parfois même que certains d'eux ne sont pas employés.

3.6. Le Temps

Le deuxième élément important du récit est le temps. Il permet au lecteur d'organiser ses perceptions sous la forme de représentation du monde. Un récit fictif ou non se déroule dans la succession des idées, des actions, des intrigues, des personnages, des espaces... Aucun type de récit ne peut s'échapper à l'ordre temporel. Il est possible de distinguer nettement deux types de temps: un temps extérieur et une durée intime. La première relève du temps physicien mesuré avec les horloges qui permettent de se référer chronologiquement à un "avant" ou à un "après". Le deuxième relève du temps psychologique qui varie selon les personnes, suivant les circonstances, les consciences.

Par ailleurs le temps ne sert pas seulement à désigner la temporalité, mais il signifie aussi un rapport particulier entre celui qui parle et ce dont il parle. D'après cela, qui parle désigne le narrateur et ce dont il parle désigne la fiction qu'il raconte.

Quand on observe le temps de la création fictive, il faut considérer à la fois deux types de temps. Le temps externe à l'œuvre informe le lecteur sur l'époque de l'auteur (et du lecteur); la période historique au cours de laquelle les événements de la fiction semblent se dérouler. Le temps interne à l'œuvre renseigne le lecteur sur la durée de la

fiction (trois jours, vingt ans, une période de guerre, de la maladie), la façon dont la narration en rend compte et le temps de lecture.

3.6.1. Les Temps Externes

3.6.1.1. Le temps de l'écrivain

L'époque à laquelle l'écrivain appartient influence d'une façon ou l'autre son oeuvre. La mode, les écoles littéraires exercent certainement une influence sur lui. Un écrivain peut subir aussi les influences des oeuvres qu'il a lues, les événements sociaux économiques dont il a été témoin, les expériences qu'il a vécues. L'écrivain vit, observe librement son époque. Il peut commencer son récit par le commencement, la fin, le milieu... des événements qu'il représente, sans détruire le déroulement objectif du temps. C'est là que se relève avec une grande clarté la différence entre le temps réel et celui qui est représenté dans la fiction.

3.6.1.2. Le temps du lecteur

Tout comme le romancier, le lecteur est fortement influencé par l'époque à laquelle il appartient. L'âge qu'il a au moment où il découvre les événements historiques, socio-économiques conditionnera sa perception.

3.6.1.3. Le temps historiques

La fiction peut se situer à l'époque contemporaine du romancier ou non. Il faut distinguer le roman historique du roman historisé. Le premier met en scène un passé reconstitué. Le roman historisé est marqué par le passage du temps. Le roman peut se tourner également vers un futur imaginaire comme dans les oeuvres fantastiques ou dans les oeuvres de science-fiction.

3.6.2. Les Temps Internes

3.6.2.1. Le temps de la fiction

Selon Kiran (1993) ce temps peut être appelé aussi le temps raconté. Il représente la durée du déroulement de l'action et par conséquent il permet la

transformation: des événements (la guerre, la paix, rencontrer une jeune fille, tomber amoureux et des personnages (jeune, vieux, célibataire, marié, veuf, riche, pauvre...)” (Kiran, 1993, p.71). Les personnages ont un rôle très important dans les transformations. Suivants les romans, le temps de la fiction couvre une période de quelques heures, d’un jour, de quelques jours, de quelques mois ou bien s’étend sur des années, et même sur plusieurs générations d’une famille. Par ailleurs certaines oeuvres font découvrir au lecteur le destin complet d’un héros, de la naissance à la mort.

Le temps de la fiction détermine une chronologie qui se révèle la plupart du temps à une lecture attentive. L’écrivain prend soin de donner clairement des marques temporelles qui précisent le déroulement des événements. Les romans chronologiques contiennent tous des formules qui expriment la fuite du temps: “le soir”, “la veille”, “au mois de juin”, “une semaine plus tard”, “quelques mois passèrent”...

La présence du temps et son passage peuvent être présentés indirectment par le vieillissement des personnages, par la transformation des lieux, par une allusion qu’il revient au lecteur de déchiffrer.

3.6.2.2. Le temps de la narration

Il peut être appelé aussi le temps racontant. Ce temps est toujours présent dans le récit. Un roman peut raconter en cinq cents pages une journée de la vie d’un héros, ou bien au contraire une nouvelle de vingt pages peut offrir toute la vie d’un personnage. Cette observation exprime avec simplicité la différence entre le temps de la fiction (temps raconté) et le temps de la narration (temps racontant).

Dans une fiction, l’écrivain peut présenter l’enchaînement des événements dans le déroulement linéaire, dans un ordre chronologique. Dans un récit, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps, donc simultanément. Parfois l’écrivain ne se borne pas à raconter les événements dans l’ordre chronologiques de leur succession. Ce changement du temps de la narration permet au lecteur de prendre conscience de la durée. Parfois la temporalité d’écriture est représentée. Le livre raconte non seulement une histoire, mais aussi l’histoire de la rédaction du livre lui-même.

3.6.3. Les Rapports

Les rapports de la fiction et de la narration présentent des rapports que nous pouvons présenter schématiquement:

Temps de la narration= segments du temps de la narration= temps de la fiction= segments du temps de la fiction

Les liens qui unissent les divers segments livreront d'une façon simple la succession des séquences du texte, la vitesse du récit, les divers emplois de la temporalité. Le temps de base s'ordonne autour des trois principales dimensions temporelles: passé/présent/avenir. Le présent fictionnel est le point zéro de la temporalité autour duquel s'organise un "avant" et un "après".

3.6.4. La Succession

Certains romans commencent avec un événement révélateur. C'est par la suite que le narrateur retourne en arrière et raconte les causes, les sources de cet événement. C'est la déformation de la réalité représentée. Cette coupure entre la narration et la fiction est utilisée pour créer le suspense. Ce terme désigne l'expérience du lecteur qui attend impatiemment la suite d'un récit. Un chapitre peut se terminer sur une décision à prendre, ou sur l'hésitation d'un personnage, ou bien sur une poursuite acharnée. Le chapitre suivant peut ne parler ni de cette décision, ni de cette hésitation, ni de cette poursuite et au contraire peut raconter un événement concernant un autre personnage. Dans ce cas le chapitre suivant laisse le lecteur en suspense. C'est un procédé cher aux romans policiers et aux romans d'aventures. L'auteur exploite ici avec habileté les coupures chronologiques entre le temps de la narration et celui de la fiction. Il profite de ces coupures pour donner les détails nécessaires et éveiller l'intérêt du lecteur qui veut connaître la suite. Cette coupure du temps donne une épaisseur temporelle au roman et diminue sa monotonie éventuelle.

3.6.5. La Distance

Il peut y avoir une distance entre le temps de la narration et celui de la fiction. Par exemple le narrateur peut écrire le soir ce qui s'est passé dans la journée, ou bien il peut écrire à quelques années de distance, mais sans que pour autant les événements

racontés soient encore accomplis. Dans ce cas le temps de la narration et celui de la fiction évoluent en même temps avec un décalage temporel qui varie selon le récit.

3.6.6. Le Temps De La Lecture

Le temps de la lecture est à la fois dépendant et indépendant du texte. Ce temps dépend de l'épaisseur du livre, de la difficulté du texte, de la vitesse de lecture imposée par l'oeuvre elle-même. Le temps pour lire cent pages d'un volume de Marcel Proust n'est pas égal à celui de George Simenon.

3.7. L'Espace

Il est possible de dire que le personnage dans le récit existe dans un temps, dans un espace. Ces trois éléments constituent un monde indivisible et si l'un de ces trois éléments, le personnage ou l'espace ou bien le temps se transforme, les deux autres se transforment aussi. A la suite de ces transformations possibles, le monde indivisible se transformera à son tour. Si l'homme en tant que créateur-auteur désire représenter le monde, il lui est impossible d'isoler un de ces éléments, ni le temps, ni l'espace, ni le personnage.

La plupart du temps, l'écrivain indique au lecteur où et quand se déroulent les événements et se trouvent les personnages.

3.7.1. Les Catégories de l'espace

Chaque roman comporte un espace représenté spécifique qui lui donne sa propre tonalité.

3.7.1.1. Réel / Imaginaire

Dans un roman, l'espace qui existe sur les pages est réel, mais si elle n'existe que sur les pages elle est imaginaire. C'est-à-dire les noms de lieux qui n'existent sur aucune carte géographique, ces espaces sont imaginaires.

3.7.1.2. Englobant/ Englobé

ouvert= clos

campagne= ville

dehors= dedans

L'espace englobant peut être ouvert comme la campagne qui entoure la ville; Paris et la province, le centre et la banlieue.

L'espace englobé peut aussi bien être une chambre, qu'une maison, qu'un quartier, qu'un village.

3.7.1.3. Ici/ailleurs

Ici c'est le lieu précis où l'écrivain installe son personnage. Celui-ci ne se trouve seulement physiquement engagé dans la fiction de l'espace du récit où se déroule son existence d'être de papier, mais il rêve à d'autres horizons, se revoit ou s' imagine dans d'autres circonstances.

De là se manifeste un espace imaginé, rêvé, c'est-à-dire un ailleurs qui couvre l'action, les événements du récit.

Ici peut être défini comme **espace familier** et ailleurs comme **espace étranger**. Cette opposition marque un ici "chez soi" et un ailleurs "étranger". Dans la plupart des récits, l'ailleurs étranger permet au héros "l'isolement" et le changement.

3.7.2. La Representation De l'espace

L'auteur qui veut accentuer la présence de l'espace dans son oeuvre peut utiliser deux procédés. L'oeil d'un observateur en mouvement et en activité, offre un film, tandis que l'oeil d'un observateur immobile offrira des passages équivalents aux photographies. On peut appeler le premier type d'expression, **narration** et la deuxième **description**. Au cours de la narration, l'espace est décrit selon l'évolution du personnage; il découvre, étudie, explore le monde qui l'entoure.

3.7.3. La fonction de l'espace

L'espace implique toujours l'idée de mouvement, d'action, il ne s'agit jamais d'un mouvement sans but. L'espace est un moyen pour aller faire quelque chose, chercher ou déposer un objet par exemple. Même dans le cas d'une promenade le but est présent; prendre l'air. L'espace devient alors la condition de réalisation de toute action, et l'action a toujours une fonction dans l'espace. Il est donc possible de dire qu, dans la fiction le lieu n'est pas décrit gratuitement. Car il sert à la localisation spatiale, il permet de situer les objets, les mouvements, les personnages, les uns par rapport aux autres.

L'écrivain choisit ainsi un espace **zéro**. A partir de ce point, les autres espaces peuvent être disposés **devant et/ou derrière**. Si on définit l'espace zéro comme **ici**, l'espace qui n'est pas ici deviendra **ailleurs**. L'écrivain décrira alors "l'ailleurs" du point de vue "d'ici". Le lecteur en présence d'une description d'ici pense "quelque chose va se passer par là".

3.7.4. Le Déplacement

L'espace conforme ou non conforme à la réalité externe permet un linéaire. Lieu de l'action, l'espace sert du support aux déplacements des personnages et des objets: entrées, sorties, traversées, promenade voyages, déménagement.

Le roman est nécessairement situé, au moins sur deux espaces différents; ici et ailleurs. Ils deviennent concrets: voie de passage: routes, rues, ponts, couloirs, escaliers; issues: frontières, seuils, portes, fenêtres.

3.7.5. L'espace et le spectacle

L'espace peut assumer la fonction d'offrir un spectacle en tant que décor de l'action. L'espace est soumis au regard du personnage. Il est déterminé par:

- a) La position du spectateur face au spectacle, le narrateur observe les actions dans un espace fermé: le salon.
- b) La relation entre l'espace et l'état d'âme de celui qui perçoit: en d'autres termes, le décor est à l'image du personnage qui l'influence et le façonne. Le

caractère, la situation sociale d'un héros sont présentés à travers les détails matériels qui constituent sa vie quotidienne.

- c) La rôle donné à l'espace n'est pas toujours facile à comprendre. Seule une lecture attentive peut le rendre clair.

CHAPITRE IV

ANALYSE DE LA NARRATION, DES PERSONNAGES, DE LIEUX ET DE TEMPS DANS «QUELQU'UN»

4.1. Caractéristiques Générales De La Narration Pingétienne

La parole est l'objet et l'instrument de la représentation de l'écriture chez Pinget. On rappelle que dans l'art de Pinget c'est la voix qui raconte au début de l'œuvre jusqu'à la fin d'elle. C'est cette voix qui s'entend et s'interroge sa voix tout au long de l'œuvre. Ainsi, le roman devient essentiellement représentation d'un langage et d'une voix. C'est ainsi dans *Mahuou le matériau* où on voit le monologue d'un homme seul, dans *Quelqu'un*, dans *l'Apocryphe*, dans *l'Ennemi* où tous les textes scénarisés et commentés par une voix narratrice. La voix narre et discourt c'est ainsi: construire une écoute. Par exemple le narrateur de *Mahu ou le matériau* dit que:

“ je n'écris pas par plaisir mais seulement pour inventer du monde autour de moi qui m'écouterait, autrement à quoi je rime, je suis mort” (Pinget, 1952, p. 11).

C'est une écoute la sienne ou celle de l'autre. Ainsi, l'écriture elle-même est ce partage d'une main qui écrit et d'une autre qui écoute, reprend, et recompose un dialogue intérieur. Alors, chaque parole, forme, chaque genre rejoue et répète, et cette répétition les conduisent au métamorphosant sur le texte. C'est pour cette raison qu'il n'y se constitue pas un récit achevé. Cet inachèvement réciproque de la forme, de la parole et du contenu dans l'écriture donne la possibilité d'un reste, d'une reprise de la fiction. Et ainsi l'œuvre se donne comme scène puis l'histoire inachevable de son énonciation.

C'est comme Pinget définit le monde de ses livres:

“C'est un monde subjectif, intérieur, désorganisé, et bouleversé, tout nourri de l'autre bien entendu puisqu'il est vivant, mais jamais terminé, un monde en mouvement, en devenir, le mien” (Pinget, 1972, p.316).

Ainsi, on voit qu'il est contre à la relation classique sujet-objet, et le récit sur lequel se fonde toute la narration et construit par une intention et une finalité. Chez Pinget, il s'agit non-événement, et le récit vide ou manquant, et un objet impossible, un objet recherché toujours. C'est pourquoi que le récit pingétien n'achève pas. C'est la condition essentielle pour tous les œuvres de Pinget. On se rencontre toujours avec la même scène de l'inachèvement du récit. Par exemple dans *l'Inquisitoire* il s'agit d'un meurtre inexplicé, dans *Quelqu'un*, il est à la recherche d'un papier perdu etc. Et on lit tout au long des romans les mêmes répétitions d'une recherche et c'est stabiliser le récit sans fin et sans une finalité.

En outre, que nous avons indiqué plus haut que l'écriture fictionnel chez Pinget est la conquête d'une voix, et elle découvre l'impersonnel de soi. Ainsi, l'écriture de la fiction relève d'un double refus: refus de "je", et refus de la confession autobiographique, journal, auto-fiction, etc. Et à partir du *Libera* (1968) jusqu'à *Cette voix* (1975) personne ne produit plus le texte mais l'impersonnalité de la voix conquise grâce "il" et "on" de la fiction. C'est-à-dire l'auteur se cache sous le "je" feint. Mais on sait que à partir de la date 1964 en Touraine ce qu'on voit sur les pages de ses produits c'est l'auteur lui-même. Mais à partir du *Libera*, le roman pingétien devient impersonnel et apocryphe, c'est pour naître au texte, et à la narration.

Les premières pages de *Cette voix* (1975) mettent en scène cette tentative de l'auteur que la mort du "je" mais il utilise le "on" :

Deux ou trois mots on entend mal le reste imprononçablement zéro nom âge lie zéro. Emerger de moins que rien zéro" (Pinget, 1975, p.8).

"(...) répéter je suis mort(...)" (Pinget, 1975, p.28).

Le "on" est quatrième personne grammaticale et que Pinget explique toujours comme la recherche du ton. Ainsi il dit que:

Il me semble que l'intérêt de mon travail jusqu'aujourd'hui a été la recherche d'un ton (...) Choisir à chaque fois (à chaque roman), par goût du neuf, un ton entre les milliards qu'à enregistrés l'oreille, voilà mon lot"

Je dis la voix de celui qui parle, car le travail préalable consiste pour moi à choisir parmi les composantes de la mienne celle qui m'intéresse sur le moment et de l'isoler, de l'objectiver alors jusqu'à ce qu'un personnage en surgisse, le narrateur lui-même, auquel je m'identifie. Voilà pourquoi on trouve le "je" dans tous mes livres, mais il est à chaque fois différent (Pinget, 1972, p. 311).

Le "je" dont parle Pinget n'est plus dans les textes qu'on étudie le "je" feint des récit à la première personne, mais celui que l'on trouve dans les premières pages de *Cette voix*, (" *J'enjambe un mur ou un soubassement un ouvrage de brique de béton* ", ou encore à la fin du *Libera* (" *Une soif oui, selon moi*"), et dans *Passacaille* : (" *je soussigne sentinelle des morts, au croisement des routes, aux confins des terres si grises dans le carnet de notes(...) je soussigne sur le fumier, dans l'étable des chèvres, à l'aube, au crépuscule (...)*" (Pinget, 1969, p. 17).

Un *je* qui saisit l'ensemble de la fiction et n'est pas "je" personnel mais "je" du texte. "je" de l'esprit de l'auteur.

Outre, quant au objet de Pinget, on observe le phénomène suivant: objet (un fils ou un secrétaire disparu, une boule de papier perdue, un manuscrit introuvable, une phrase jamais dite, un enfant meurt, un cadavre, un meurt inexpliqué). Ces manquants ou inexplicés de l'objet intéressent l'écriture et ainsi la matière du discours. L'impossibilité de l'objet est réelle pour le narrateur, c'est le cas dans le récit mais il n'est pas visible à nous. C'est le même pour les personnages aussi. Dans ce cas, le narrateur qui est à la recherche de l'objet perdu, semble comme un fou, un fabulateur. C'est pour quoi le récit devient fabulateur, et à raison de l'objet impossible, il reste sans fin. Et ainsi que le récit de fiction n'est qu'une fiction de récit. Il est comme le définit Alain Robbe-Grillet:

"Il est l'inventeur du roman qui s'invente lui-même"

(Robbe-Grillet, 1991, p. 65).

C'est pour cette raison que les romans de Pinget du *Libera* (1968) à *l'Ennemi* (1987) refusent la figure, le genre, l'histoire. Ils sont dans un nihilisme et une utopie. Le roman semble comme la scène de ses simulacres. Un roman qui n'achève aucun de ses histoires. On entend la même voix d'une œuvre à l'autre. D'après David Ruffel " *une histoire qui ne fait pas récit mais scène*" (Ruffel, 2002, p. 11).

C'est pour cette raison que l'œuvre pingétienne peut définir comme une histoire de son énonciation. En effet, on peut dire que l'écriture pingétienne se porte beaucoup d'impasses sur elle-même. L'impasse de l'auteur, de lieu, de personnage, de temps, de narrateur et de l'histoire. Tous ces impasses dans les œuvres nous donnent un devoir, c'est de les comprendre et les compléter comme l'auteur lui-même veut que le lecteur les fait : “ *que le livre se fais sous ses yeux avec tous les doutes de l'auteur, ses hésitations, ses passions, ses reculs, ses élans* ” (Pinget, 1972, p. 317).

Alors, l'œuvre, elle est l'occupation de l'auteur avec lui-même qui s'inscrit et se rendre lisible dans les textes. Ainsi, elle devient le récit de son expérience. On peut comprendre l'auteur par l'exemple suivant dans *l'Apocryphe*:

Le livre à faire. Vieux thèmes mêlés une notation du jour. Le temps, les saisons. Cœur inadapté. Et le fil ténu d'un récit sans importance qui s'impose encore, on ne sait pourquoi. Plus rien à perdre” (Pinget, 1980, p. 14)

4.1.1. La recherche

La recherche, c'est avant tout pour un ton nouveau pour Pinget, comme nous avons indiqué plus haut, dont l'auteur essaie d'une œuvre à l'autre. Pinget la définit “ *à fond perdu* ” (Pinget, 1985, p. 22), mais il la reflète à l'aide d'un objet impossible et cet impossible et cet impossibilité se poursuit tout au long du roman. On témoigne que la plupart de romans se commence et se termine par l'affirmation de l'échec de l'entreprise et la volonté de reprendre la tâche. Dans les textes rien n'est passé que le mouvement de recherche. La voix qu'on entend sur les pages semble qu'il n'a d'autre but que de protéger sa recherche. Ainsi, les fictions pingétiennes reposent sur l'existence d'un manque, d'un secret et de l'énigme. On voit ce manque sous les différents masques d'une œuvre à l'autre. Par exemple, dans *Quelqu'un*, le narrateur est à la recherche de son note qu'il prend sur le botanique. Dans *l'Inquisitoire*, il questionne un meurtre inexpliqué. Dans *le Fiston*, il s'agit d'un fils perdu depuis des années. Ainsi, sous ces événements inexpliqués, le récit, l'écriture se restent sur l'interrogation et sur l'inachèvement. L'auteur, le narrateur multiplie les objets impossibles pour que le récit avance vers l'inconnu. C'est par cette voie que l'écriture constitue l'énigme du langage, et du récit.

En fond, ce que l'auteur veut c'est l'impossibilité de l'écriture comme il s'agit dans tous ses livres. Au ce sujet on voit une explication de Louis-René Des Forêts:

Nous savons seulement que nous avons à dire et même si nous écrivons avec le souci de dire quelque chose. De toute façon, ce que nous cherchons à atteindre se trouve toujours détourné et modifié par l'acte médiateur qu'il nous faut accomplir pour l'atteindre. Mais le plus souvent on cherche qu'on ignore et le but de notre recherche, nous ne l'entrevoyons que confusément, dans la brusque déchirure d'une éclaircie (Des Forêts, 1980, p. 17).

En effet, Pinget vise à faire ses œuvres, le ton de ses œuvres par la recherche des objets qui sont absentes sur les pages écrits. Ce but est caché sous la recherche des objets impossibles et sous leur apparence impossible. Comme il indique dans *Cette voix*:

“Un mouvement absurde vers quoi” (Pinget, 1975, p. 11-28).

Une recherche, un mouvement de la découverte de soi, vers soi, c'est celui-ci qui est l'objet de l'écriture de Pinget.

4.1.2. Caractéristiques Fonctionnelles

4.1.3. Associations

Dans *Quelqu'un*, il s'agit d'un apport formel que Pinget met en scène pour augmenter la part de l'association qui a été toujours un des éléments indispensables de ses romans. Cet apport n'est autre que la fragmentation des premières pages qui nous présentent une densité extrême en association. Nous reviendrons à cette composition extra ordinaire plus tard. Comme la densité associative arrive au point culminant dans ces toutes premières pages, il nous paraît convenable d'y choisir nos exemples. Commençons au préalable par la première page qui est constituée de fragments parlant tous d'un même fait- la recherche du papier perdu, la répétition.

4.1.4. La Répétition

Le mot répétition équivaut ici au “redoublement de l'histoire par répétition” qu'utilise Astier pour “le cas où une même scène ou situation est décrite plusieurs fois soit au même moment à travers plusieurs personnages soit à différents moments d'appréhension par un même personnage (Astier, 1967, p. 240). C'est du deuxième cas plutôt qu'il s'agit dans *Quelqu'un*. D'ailleurs, les épanorthoses et les reprises que nous rencontrons fréquemment chez le narrateur montrent sa tendance à répéter ce qu'il raconte. Il lui arrive souvent d'insister même sur cela.

Dans les textes de Pinget, la répétition est essentielle et elle apparaît comme un thème constant de son écriture (Caray, 2011, p. 12). Et les façons répétitives apparaissent sous des formes variées et multiplies comme du mot au groupe de mots et l'unité phrastique complète. Ces répétitions semblent ainsi créer au sein de chaque texte un système de redites et celle-ci influe sur le matériau littéraire. Cet intérêt, ces façons de la répétition sont la constitution de l'écriture romanesque de Robert Pinget. Et ils jouent un rôle fondateur dans l'ensemble de son œuvre. L'omniprésence de la répétition est dans tous les textes de *Quelqu'un*. Et elle manifeste une volonté de saisir le monde du récit dans sa complétude. Et en même temps elle manifeste d'un échec constant sur l'œuvre, mais cet échec lié à la répétition et ne permet de finir le récit. Ainsi, le récit devient dans une constante répétition et cette répétition condamne l'œuvre inachevée. L'une influence l'autre, les deux se complètent dans l'une et l'autre. On peut le voir meilleur, dans l'exemple suivant:

Et surtout, je me rends compte que ce n'est plus la peine de chercher mon papier. Je récris ma vie, je refais un exposé comme les autres, ce que je ne voulais plus, je me suis laissé entraîner, c'est trop tard pour revenir en arrière, j'accepte. Ni la peine de dire que tout ça s'est passé aujourd'hui, je m'en fous comme de ma première chemise. Que ce soit aujourd'hui ou hier ou un autre jour pour moi c'est la même chose et demain ça sera encore la même chose, aucune importance à exposer ma vie pour essayer de m'en débarrasser et en sachant que c'est inutile (...) Pinget, (1964, p. 188).

Comme il est bien clair sur le passage, le narrateur reflète la réflexion de la répétition que la même chose se recommence toujours, hier, demain et aujourd'hui. On

témoigne cette attitude du narrateur dans toute l'œuvre. Par ailleurs, elle informe l'œuvre, dans le retour incessant d'un même univers, d'une même société, personnage, lieux, histoire. Le monde répétitif se présente dans tous récits et les textes pingétiens. Il ébouche une société par la répétition, par l'impossibilité à avancer, par le bégaiement du langage, est fondamentaux et fondateur de l'œuvre de Pinget.

En outre, on sait que la répétition questionne donc le rapport entre fiction et réalité à l'œuvre de Pinget. Par cette répétition on trouve Pinget lui-même sur le texte, c'est la voix de Pinget, sur le texte et à l'extérieur du texte.

L'univers répétitif et routine du récit nous amène vers le manque essentiel, vers la perte originale qui occupe le centre de tous les textes pingétiens. Cette fois-ci, un papier perdu est le centre du récit. Tout au long du récit, le narrateur est à la recherche du papier perdu, tout retour pour le manque, pour le désir de trouver le papier perdu, on peut le témoigne ainsi sur les exemples suivants:

Il était là ce papier, sur la table, à côté du pot, il n'a pas pu s'envoler. Est-ce qu'elle a fait de l'ordre? (...) J'ai regardé, j'ai tout trié, j'ai perdu toute ma matinée impossible de le trouver (...) (Pinget, 1964, p.7).

Ça pour ce papier. Je ne veux pas continuer sans ce papier.(...) (Pinget, 1964, p.8).

Et il est même sur ces pages (12, 25, 76, 189, , etc.) et sur les autres pages.

Comme il est bien clair sur les passages que le narrateur est toujours dans la même volonté. Ailleurs, dans cet univers répétitif et routinière, il n'est possible aucun renouveau mais il peut lui passer par la répétition. Cette répétition en fond est pour un ton imparfait, différent, authentique et une.

Toutes ces entreprises de l'auteur pour une parole nouvelle. C'est comme le retour se constitue dans le retour. Il est un monde où le vide est central, vide que rien ne parvient à compléter. En définitive, la répétition d'un monde crée, répété, et sans cesse redoublé est un monde du vide, du rien. C'est ainsi, la répétition est fondateur de l'écriture et tout autant que la pensée de Pinget. Ainsi, la répétition amène le texte à l'échec. Ces deux se suivent pas à pas, il est évident comme sur le passage suivant:

(...) D'ailleurs, peut-être qu'en ce moment j'affabule, je cherche à me couvrir, tellement j'ai souffert de ces rédactions loupées. Je cherche à en rejeter la faute sur cette interrogation quelque part. C'est possible. De toute façon j'ai continué avec l'impression extrêmement vague et que je répondais (...) je ne trouve pas le mot. Et en plus, toujours à cause de mon oreille déficiente, que j'entendais ou que je croyais entendre des réponses (Pinget, 1964, p. 18).

Enfin, l'étude des modalités multiples de la répétition sont un moteur et créateur dans le texte qu'elle guide vers la trace première, vers le manque essentiel.

Ce retour linguistique se fait chemin vers le retour mémoriel, et il anime les personnages pour lutter contre l'oubli. Ainsi, la répétition y devient double: une pour empêcher l'oubli, l'autre pour empêcher les erreurs. Le texte à travers ces répétitions constitue une nouvelle mémoire, et une mémoire fondatrice. Dès lors, la répétition participe d'une quête cherchant à atteindre la parole et la trace première que le récit peut rester dans sa complétude. Par exemple suivant:

(...) Je cherchais le moyen. Est-ce que je le trouvais? Un nain ou autre chose, un affreux parasol, une rocaille, un vase grec, je ne sais pas. Il faut que je sache. Je ne dois pas me laisser berner par des chimères, prendre mes désirs pour des réalités. Mon désir d'en finir avec ce voisin, en l'occurrence. J'ai tout le temps, toute la vie. Là je peux le dire. (...) Et si mon exposé ressemble aux autres eh bien tant pis. Je saurais moi qu'il n'a rien à voir avec, qu'il est concret, positif, pratique, que j'y cherche ce papier. C'est une grosse concession que je fais. Mais après tout elle est de pure forme. Le fond, le fond je le tiens (Pinget, 1964, p.36).

Comme il est apparent sur le passage, l'auteur et le narrateur ont la même volonté, donc il s'agit la fusion de l'auteur et du narrateur. Par la phrase “(...) *prendredes réalités*” reflète le mieux que le souvenir et la mémoire ont partie liée avec l'invention et l'imagination. L'œuvre toute entière est travaillée par la question de la mémoire du narrateur jusqu'à ce qu'elle devienne le propre lieu de mémoire personnelle de l'auteur. Comme, la mémoire, le souvenir, l'invention telle sont les pôles de l'écriture

pingétienne, le narrateur fait ces exercices de mémoire par un objet perdu. Et cet objet vient de transmettre le but de l'auteur par la répétition constant.

Ainsi, la répétition et la mémoire sur l'œuvre donne la réflexion sur la figure de l'auteur, le métier, et le statut du texte littéraire. Par ces particularités, elles questionnent le rôle et le statut de l'écrivain par le narrateur. Finalement, le souvenir et le passé se font le lieu de la fiction, fiction temporelle et narrative, par exemple:

La rançon qu'on doit payer pour le manque de mémoire lourde, lourde. Payer pour ce qu'on n'a pas. Je ne fais que ça depuis que je me connais. Il y a de quoi se saborder, sans forcer les termes. Il est beau le navire. Mais qui est- qui nous a tourné ces images dans la tête? Les gens qu'on a vus dans les bureaux? Les lectures? Ça doit être les lectures. Si je devais recommencer ma vie, comme on dit, je me torcherais avec toutes les lectures. Il me semble avoir dit dans un de mes exposés que je faisais fusiller ceux que je suprenais à lire (Pinget, 1964, p. 44).

Par la phrase “*je me fais que ça depuis que je meconnais*”, on voit explicitement la figure de l'auteur. On apprend aussi qu'il essaie de donner sur ses autres textes aussi son but, sa façon d'écrire. Il est même sur le texte et en même temps à l'extérieur du texte. Ainsi, les œuvres pingésiennes deviennent le lieu de la création littéraire et le lieu de son essentiel questionnement.

En outre, toute la démarche créative des recherches, des sources au travail finit en passant par les nombreuses versions. Et elle relève une création toujours inachevée dont la création est placée sous le signe de l'échec. Ainsi, un papier, un manuscrit se voit commenté, étudié par des voix diverses, ces voix interrogent l'objet de la littérature, l'œuvre ou le texte, tout autant que la figure du créateur. Ainsi, la création pingésienne s'attache à mettre en scène et à interroger la figure de l'écrivain. A travers des personnages qui incarnent cette figure, les textes questionnent le statut et l'identité d'un auteur qui devient en plusieurs personnages, qui se cache sous les masques multiples. C'est comme sur le passage suivant:

Encore une chose. J'écris ça comme ça, comme on parle, comme on transpire. Quand je dis que je ne me souviens pas de ce que j'ai dit c'est vrai mais je devrais dire écrit. Si je voulais je pourrais relire mais ça ne

m'intéresse pas. Ça m'est égal de me contredire. Ce qui est dit n'est jamais dit puisque on peut le dire autrement (Pinget, 1964, p.45).

Comme sur le passage il est aperçue, c'est avant tout un être du travail, en même temps un être qui prend la vie comme l'écriture. Plus encore, le texte recrée en son sein un champ littéraire et artistique, un champ interne, et reflet du champ externe. Ce que nous donne à lire les textes de Pinget c'est une mise en forme, une mise en espace, et l'univers fictionnel qui crée ses personnages et dans lequel ils évoluent. C'est ainsi un univers dans lequel Pinget évolue durant des années. Et à travers les figures d'écrivains qui peuplent ses œuvres, Pinget questionne et reproduit sa propre position au sein du champ littéraire.

En effet, on peut dire que la répétition fait l'exploration de l'auteur. En outre, cette répétition laisse le texte inachevé. Cet inachèvement pousse ainsi l'œuvre à la répétition. Ces deux se circulent dans un cercle sans cesse. Ce retour incessant construit la production de l'auteur, et il nous donne la responsabilité de trouver l'objet ou le papier perdu ainsi, l'auteur atteint à son but.

4.1.5. La mélancolie

Le roman, pour l'écrivain de la fin XX^e siècle se domine sur "*inaccessible*" comme l'appelle Maurice Blanchot, (Blanchot, 1955, p. 348). Et cette inaccessibilité, on l'appelle l'œuvre, l'être, l'origine, la fin ou la mort apparaît comme le centre obsessionnel de l'écriture. Mais c'est un centre à partir duquel l'écrivain met en scène son œuvre. Il donne à la fois désir, terreur et rejet. C'est à l'intérieur de cet inaccessible, à partir de lui, les œuvres de Robert Pinget naissent.

Et ainsi, à partir de cet inaccessible, on remarque de fréquentes similitudes entre les événements subis par ses personnages et ceux vécus par Robert Pinget. Ce qui lui mène à la mélancolie c'est l'écriture, un ton vrai et authentique. A cause de cela, il s'agit l'autobiographie de l'auteur dans l'œuvre. Une écriture de deuil du sens qui est pour un large part écriture de soi. Ainsi, cette écriture devient le lieu privilégié où s'exprime une mélancolie fondée sur une double fonction, celle d'un sujet dévolée et celle de l'expérience de l'auteur. C'est-à-dire d'une part l'auteur semble pour lui-même "un vieux scribouillard", d'autre part un être qui doit écrire ses expériences. Ainsi la mélancolie de l'auteur commence sur son œuvre.

L'auteur partage avec ses personnages le même et contradictoire constat: écrire est pour lui une grande souffrance qui l'isole en l'empêchant de vivre la vie et le rend insatisfait. Cette situation le “ mène à la mélancolie” (Pinget, 1984, p. 9). Mais pour y échapper, il doit continuer à écrire : “ *je dois continuer à travailler dit-il, que je veuille ou non.*” (Pinget, 1984, p. 10)

Comme on sait bien que les romans de Robert Pinget ne sont pas larmoyantes, résignés et plaintifs. Ils échappent aux qualificatifs traditionnels mais ils sont attachés au deuil et à la mélancolie. Pour la mélancolie pour le roman modern, on voit la définition de Cécile Labat Yapaoudjian “ un deuil sans fin” (Labat Yapaoudjian, 2007, p. 4) Quant à la mélancolie sans fin de Pinget, c'est l'absence d'un ou plusieurs objets chers. Le travail incessant de la perte, lui fait surgir à la mélancolie. Et cette mélancolie est fondée sur une poétique de la répétition, et l'écriture semble ne pas vouloir ou pouvoir sortir du deuil, de la dépasser, mais la sublimer.

Comme nous avons indiqué, la mélancolie de Pinget est orientée autour de la perte d'un objet cher. Il change d'une œuvre à l'autre, cette fois-ci, il est une boulette de papier perdu, sur lequel le narrateur prend les notes de botaniques. Et dans le récit la perte de ce note constitue le premier départ, le récit commence par la recherche de ce papier perdu:

“ *Il était là ce papier, sur la table, à côté du pot, il n'a pas pu s'envoler*” (Pinget, 1964, p.7).

On entre le récit avec l'absence d'une note, cette absence mène le narrateur à la recherche toujours, qui lui donne le deuil. Les entreprises de la recherche de cette note finissent toujours par l'échec, mais le narrateur ne cesse pas continuer à la trouver. Tout au long de récit, on rencontre cette scène, il continue sa recherche toute entière de la maison, et dans l'extérieur de la maison, dans le jardin, etc.

Dans l'œuvre le narrateur relève que l'existence elle-même est une impasse au sens où elle n'offre aucun issue favorable, ou un peu. Il en particulier se penche sur la question de son malaise, ses dégoûts, sa peur de perdre la tête. Son cas semble relèver de la mélancolie, qu'elle met au cœur du récit. Par exemple suivant:

“Je parle du malheur, des tuiles, des machines qui vous bloquent, qui vous coupent l'herbe sous le pied. J'essaie de donner forme à ce que je dis” (Pinget, 1964, p.8).

mais il rejoute aussi:

“ On se rend compte que je radote” (Pinget, 1964, p. 8).

En effet, le récit et plus largement l'écriture font eux-mêmes l'objet d'une impasse. Et cette impasse consiste un réseau complexe et contradictoire irréductible: désir et l'impossibilité ceux deux progressent dans un récit, mais en même temps ceux deux mènent le récit à l'aspiration à belle forme et l'insatisfaction de l'auteur vis-à-vis de la production décevante ce qu'il a réalisée. Que nous-savons que cette impasse et l'échec que l'écriture engendre, sont la condition de l'écriture pingétienne, par exemple suivant:

Ça m'arrive encore trop souvent. Je lutte, d'accord, j'en ai ça l'habitude, c'est vrai. Mais souvent, ça il faut que je le dise, je sens que je me laisse couler et je ne réagis pas. Je me dis vaguement que, je fais ma valise mais je sais bien que c'est le contraire, je la défais. Je me dépersuade. Les forces ne me sont pas revenues après ces moments-là, ni les vraies absences (Pinget, 1964, p. 43).

On voit la notion d'impasse est omniprésente dans *Quelqu'un*, et elle construit la complexité et la contradiction dans le roman. Mais on voit que l'impasse et l'échec deviennent des valeurs positives et nécessaires pour la mélancolie, et pour l'écriture. C'est comme on peut la voir sur le passage suivant:

“ Il aura fallu que je m'arrange autrement mais voilà, on est embringué dans l'existence, on ne sait pas seulement comment ” (Pinget, 1964, p.7).

La forme de la répétition de la recherche et de la mélancolie de celle-ci est l'un des caractéristiques de ses impasses. Le discours se circule autour de cette impasse de la mélancolie. Et ce que lui donne de faire c'est la surmonter par la précision:

“ *La précision, quelle merveille* ” (Pinget, 1964, p.28).

La tournure de la mélancolie, et de la contradiction que prend son récit, conduit le récit bien vite à la tournure de la mélancolie du papier perdu (C'est-à-dire) et de la contradiction d'écrire ou n'écrire pas sont des impasses graves pour l'auteur, comme sur le passage:

“Et ce souci d'être soi-même, est-ce prétentieux! J'en ai quand même de la prétention. Est-ce qu'il peut y avoir une prétention honnête? Je veux croire que oui. Et puis s'il n'y en a pas, tant pis. Oublions la prétention et ne pensons qu'à l'honnêteté. De nouveau oublier. De nouveau de la malhonnêteté à vouloir être honnête. Quel merdier! (Pinget, 1964, p.27).

Ce type de réflexion conduit le narrateur “à la recherche de la boulette perdue”. Il ne s'agit pas d'une volonté d'écrire. L'acte d'écriture ne s'inscrit plus dans façon ambitieuse. Désormais, il s'agit pour l'écrivain le sentiment de l'échec et de la répétition d'une entreprise vaine. La quête de la boulette perdue met l'écrivain dans l'impasse. Il doit continuer à écrire, à parler, aller de l'avant, mais il ne le peut pas. Ce mouvement de va-et-vient l'empêche de faire ce qu'il veut.

Le narrateur pingétien se contente de rechercher le papier et de raconter cette quête qui lui apparaît finalement comme le meilleur moyen de n'avoir plus le cafard.

Ça devient de plus en plus insipide. Mais je dois continuer quand même. C'est quand on désespère que le miracle se produit. Je veux très bien trouver quelque chose qui n'a rien à voir avec mon papier, encore moins avec ma vie et qui me mette sur une piste(...). Et même si ça ne me fait pas retrouver ce papier tant pis, je n'en fais pas mon deuil, non, mais je m'intéressais aussi à cette chose fulgurante. Elle pourrait peut-être me guérir de mon mal de cœur qui continue? Me transformer? (...) c'est-à-dire que je l'ai pris mais que j'ai encore ça, à mon âge, qui me travaille, je ne peux pas dire non. C'est ma bénédiction à moi, d'oublier et de perdre mes papiers (...) avoir tout le temps à se demander qu'est-ce que j'ai oublié, ça soutient (Pinget, 1964, p.165-166).

Ainsi, l'objet de la quête importe peu. D'ailleurs en cours de route, le narrateur abandonne la recherche de la boulette pour celle d'un livre égaré. Ce qu'il veut, c'est chercher, raconter cette recherche et, donc ne pas s'arrêter de parler, d'écrire sa vie, de vivre. Face à la situation de demander de vivre, le narrateur se demande :

“ Qu'est-qu'un peut faire contre la fatigue? On l'emmerde, voilà ce qu'on fait. Je ne veux pas dormir ” (Pinget, 1964, p.25).

Il préfère en effet continuer d'écrire. La profonde lassitude qu'il éprouve le condamne à raconter, c'est-à-dire à vivre. Dans l'écriture qui lui reste c'est lutter contre la mélancolie par toute l'énergie. Mais dans l'autre côté il y a l'inachèvement de l'œuvre puisqu'il faut ne jamais la terminer si l'on veut continuer à vivre parce que pour lui la vie est égal à écrire. Ainsi, penser de perdre la boule, la recherche sans espérer la trouver, c'est du moins assurer sa survie:

Je me suis un peu arrêté, j'ai perdu le fil, je ne sais plus ce que je voulais dire. Je le regrette dans un sens et dans l'autre je me dis tant mieux. Je me plains tout le temps de mon manque de mémoire mais après tout je me demande si ce n'est pas ça qui me sauve. Me sauve de quoi. De ne pas être morts (Pinget, 1964, p.108).

Ecrire, parler sans arrêter apparaît comme véritable acte de résistance et d'opposition à la mort pour le narrateur et aussi pour l'écrivain. L'inachèvement et l'impasse de la mélancolie deviennent une nécessité, deviennent la condition de l'existence comme de l'écriture. Sur eux, l'écrivain vient de prendre les ressources et le secret de l'invention.

Le narrateur de *Quelqu'un* aime les maximes et les emplois volontaires, mais il les adapte à sa propre façon et à celle de l'écrivain Pinget:

“C'est en allant de l'avant qu'on retourner le plus sûrement en arrière”
(Pinget, 1964, p. 177).

En effet, pour lui, écrire, c'est toujours récrire. L'attitude exemplaire est la suivante:

“Je me suis mis à ma table, j’ai lu, j’ai biffé, j’ai recommencé” ((Pinget, 1964, p.64).

D'ailleurs, dans ce roman, le narrateur fait l'allusion aux ouvrages antérieurs de Pinget, *Baga* et *l'Inquisitoire*. C'est pour montrer que finalement l'écriture est vouée à la répétition:

Dans une autre de mes vies, attention, je n'ai jamais eu qu'une, j'entends mes autres exposés, j'ai dit que j'étais roi de ma crasse. Ça voulait dire la même chose, en lisant entre les lignes. Bref, je contaste que je n'en sors pas (Pinget, 1964, p. 30).

Ces répétitions donnent un ton au roman, ce qui est premier pour Pinget, et le narrateur affirme justement:

“Du calme”, “du nerf”, “reprenons, qu'on sente bien mon odeur sui generis” (Pinget, 1964, p. 32 et 36).

Avec la reprise, on sait que la contradiction est une autre impasse dans le roman. L'originalité de Pinget réside dans la contradiction sur une nouvelle contradiction. Et cette contradiction est à la fois pour lui ce qui bloque, ce qui conduit à la mélancolie, et ce qui ouvre, et le libère. Ainsi, il ne refuse aucune. Le narrateur est pour les minables, mais il n'hésite pas à se contredire:

“ Il me reste l'espoir de moins foirer” (Pinget, 1964, p.70).

Et plus loin dans la même page, il dit ceci:

“ Je ne suis pas contre l'espoir” (Pinget, 1964, p.70).

La contradiction, comme on la voit, pour Pinget, elle est un moteur de puissance pour l'écriture. Comme le narrateur la remarque dans le passage suivant:

“ Ça m'est égal de me contredire. Ce qui est dit ne jamais dit puisqu'on peut le dire autrement ” (Pinget, 1964, p.177).

Dans ce cas, la contradiction n'est pas séparable de l'incertitude.

On sait que la mélancolie, l'angoisse de Pinget est sa puissance d'écriture. On les voit dans tous ses livres. Son désespoir est sa force, et pour dire sa mélancolie, il cherche inlassablement la forme la plus juste. Par l'exemple suivant:

“(…) continuer quand même. C'est quand on désespère que le miracle se produit ” (Pinget, 1964, p. 169).

Le narrateur croit au pouvoir des mots, par lesquels il raconte son désespoir, sa mélancolie. Comme nous avons indiqué plus haut qu'il l'utilise pour un ton juste, pour l'écriture, et ainsi nous la voyons sur le passage suivant:

Le fond, le fond je le tiens. S'il veut me lâcher notez que je prévois déjà que je referai une concession mais je trouverai bien le moyen de me raccrocher. J'en crèverai mais je trouverai. Heureusement nous n'en sommes pas là (Pinget, 1964, p.36).

Dans ce passage, le fond c'est bien sûr le contenu de ses écrits, mais aussi du désespoir auquel il s'agit de s'accrocher. Pinget, par le biais le narrateur, se joue de son désespoir en jouant avec les mots. Cette façon apparaît comme la condition nécessaire de l'expression du désespoir, on le voit toute au cœur de ses romans. En effet, dans *Quelqu'un*, la mélancolie caractérise l'existence d'un narrateur mélancolique, elle domine le récit lui-même attachée à la répétition et à l'inachèvement. Elle est sujet, la condition et la raison du roman de Pinget.

4.2. Position et Identité Du Narrateur

Dans le premier chapitre de notre thèse, quand on parlait des divers avatars du narrateur des œuvres, nous avons constaté qu'il s'agissait des mêmes types d'avatars pour celui de *Quelqu'un* aussi. Certes le roman apparaît comme une exposition d'expériences. C'est comme un livre qui résume l'œuvre et le regard, le met en

perspective. Et dessin la silhouette de qui l'a écrite. Cette silhouette appartient à l'écrivain qui est toujours en train de penser et de repenser à ses diverses expériences. Justement là, se pose un problème: d'une part nous avons un livre qui est écrit à la première personne en grande partie et d'autre part nous trouvons dans ce roman des pronoms tels que "*je*" qui nous font penser immédiatement à Robert Pinget et qui défictionnalisent le roman de cette façon. Puisque la défictionnalisation et la réflexion y prennent part, ne serait-il pas possible de dire qu'il est simplement un livre ou dessin? Non, parce qu'il y a, en couverture, la mention "roman" comme pour les autres livres : "*Ma vie est dans mes livres*" dit Pinget (Pinget, 1972, p. 317). Il s'agit donc, dans ces livres d'une fiction mais de quelle sorte de fiction? Ces romans ne sont pas de la pure fiction mais du réel et qu'ils ne sont pas du réel proprement dit mais du réel représenté. Cela convient à la fiction mentale et verbale que l'écriture traduit du réel.

Quelqu'un qui est écrit à la première personne pour une large part fait appel à un narrateur qui est présent comme personnage dans l'action. C'est un je-héros ou un personnage-narrateur qui focalise donc la narration. Il y a, pourtant, des passages dans lesquels se fait un glissement pronominal du "*je*" au "*il*". Ce "*il*" désigne le narrateur-témoin impersonnel dont nous avons déjà parlé. Et nous nous proposons une étude visant à mettre en lumière quatre parties de la vie du narrateur données dans *Quelqu'un* concernant le narrateur (un vieux solitaire homme), le narrateur-écrivain (le botaniste), le narrateur artiste et le narrateur -personnage. Pour cela, nous essaierons d'étudier ces diverses identités du narrateur tout en soulignant les phénomènes de glissement pronominaux, de focalisation et de vision.

4.2.1. Le Narrateur (un homme vieux et solitaire)

Dès le début de sa carrière artistique, presque tous les romans de Robert Pinget sont hantés par la mélancolie. *Quelqu'un* est l'un des romans où la mélancolie prend beaucoup plus de place que les autres thèmes. De ce roman notamment, nous comprenons que la mélancolie est vraiment l'une des grandes expériences de l'écrivain. Nous allons parler ici de la mélancolie qui a profondément influencé sa vie.

Le narrateur de *Quelqu'un* est un personnage obsessionnel échoué dans une pension minable qu'il dirige avec son compagnon Gaston. Il est au milieu de pensionnaires de troisième étage. Il est dans un âge désespérant. Dans l'œuvre, il est homme assez sophistiqué mais aspirant à une vie simple d'un homme ayant raté sa

vocation artistique et sa vie affective. On entend d'une voix solitaire et nostalgique d'un bonheur toujours passé; par exemple suivant:

La première photo en haut, moi au moment où on a refait connaissance avec Gaston. Je suis sur la promenade qui loge le parc, sur le trottoir. C'est l'été. J'ai une chemise Lacoste et un pantolon blanc, une main dans une poche, l'autre en l'air, je tiens ma cigarette. Je me suis presque de m'être dit ayons l'air naturel, j'ai vite allumé une cigarette et je l'ai tenue en l'air comme ça. (...) Oui, je peux dire que je m'en souviens, en tous cas de milliers de fois semblables où je me disais ayons l'air naturel et gai. Ça m'étonnerait d'avoir été si gai cette fois-là, je devais être content, j'étais content d'avoir refait la connaissance de Gaston et d'avoir discuté et d'avoir trouvé lui cette solution de pension de famille, mais de là à avoir un air pareillement naturel et gai. J'ai encore de cheveux, ils commençaient à tomber et je les soignais beaucoup, des messages, rien n'y fait. J'ai des espadrilles blanches. Plus tard, j'ai été contre les espadrilles, ça peu (Pinget, 1964, p. 174).

Page après page, on se demande cette question: Qui parle? Quelqu'un, une voix désespérément solitaire qui va mettre pendant deux cent soixante sept pages de son discours. Qui parle? Et pour quoi ou pourquoi? La seule voix qui nous pouvons réellement entendre, celle qui homme et fait exister tout ce que nous connaissons: la mienne, celle de l'auteur, Robert Pinget, la voix de Quelqu'un, n'importe qui.

Sur les pages, Quelqu'un raconte une histoire mais non pas une grande histoire. C'est une histoire avec des intrigues compliquées, des personnages épais de psychologie et des petits objets un peu partout. La réflexion de narrateur est de résister contre l'oublie. Il peut la faire par des mots et par des images ceux qu'il image dans la tête. Il continue sa journée comme des autres gens. Il vit dans une petite maison de famille de banlieu où il ne passe rien. Toute passe dans une manière routine. La voix fait la même chose chaque jour, par exemple suivant:

Je me suis levé à huit heures comme d'habitude, j'ai passé ma robe de chambre, je suis descendu boire mon thé, et je suis remonté, un point c'est tout. Je me suis habillé et je me suis assis à ma table (Pinget, 1964, p.11).

Le narrateur, la voix essaie de raconter des histoires, d'inventer des personnages, de faire comme il dit d'autres exposés (ses autres livres), de ce qu'est sa vie. Ses autres exposés font lignes de *Quelqu'un*. On entend les monologues solitaires du narrateur, et par ces monologues, le langage invente peu à peu le monde des personnages, un décor des paroles et le silence n'instaure jamais. C'est par cette voie que la solitude invente une masse autour d'elle et qu'elle rend la vie supportable. Comme il dit que “ s'agripper, s'accrocher”, comme sur l'exemple suivant:

(...) Difficile de se souvenir. Mais, si je le faisais. J'aurais donc continué à raconter ma vie pour m'en débarrasser en sachant que ça ne servait à rien? C'est une croix de n'avoir pas de mémoire. Déjà des complications. Moi qui étais parti gentiment, presque gaiement. Mais il ne faut pas se laisser abattre. Il faut avoir toute sa tête, je répète. S'accrocher, s'agripper (Pinget, 1964, p. 12).

On sait que le monde que Pinget, son narrateur invente n'est pas un monde réel, existant. Et on sait que les personnages, les décors n'existent que sur les pages, qu'il n'existe rien, sinon cette voix qui invente le monde pour se cacher sa solitude et que l'on nomme littérature.

Tout au long du roman, on témoigne un échec, toute l'écriture n'est que l'expression d'une solitude qui n'adresse à personne. C'est l'échec, c'est le désespoir qu'elle pousse le narrateur à continuer d'écrire, par le passage suivant:

Ça devient de plus en plus insipide. Mais je dois continuer quand même. C'est quand on désespère que le miracle se produit. Je peux trouver quelque chose qui n'a rien à voir avec mon papier encore moins avec ma vie, et qui me mette sur une piste. (...) Et même si ça ne me fait pas retrouver ce papier tant pis, je n'en fais pas mon deuil, non, mais je m'intéresserai aussi à cette chose fulgurante. Elle pourrait peut-être me guérir de mon mal de cœur qui continue? Me changer? Me transformer? (Pinget, 1964, p.166).

Le narrateur, le héros (si l'on peut dire) de Pinget, vit dans une pension de famille en banlieue et écrit un “*mémoire sur les plantes*” et il cherche et recherche un papier perdu. Le récit est mené par un homme qui ne s'intéresse à rien, qui ne sait pas ce

qu'il veut, qui ne croit même pas à ce qu'il cherche. Un homme obsédé par le présent parce qu'il n'attend rien, parce qu'il n'y a pas le passé ou le futur pour lui. Même sur l'exemple suivant:

Je ne l'ai pas encore dit mais c'est vrai. Tout le temps je cherche quelque chose, si je ne travaille pas, mais même ma botanique me fatigue et je suis content d'être dérangé. Chercher quelque chose ou travailler ça finit par revenir au même, je le dis maintenant, en vitesse, à ma honte, je ne me l'avoue pas souvent, j'espère ne pas le redire (...) Alors de devoir chercher quelque chose ça m'en distrait je fais presque un peu exprès de me dire qu'il faut que je trouve d'abord cette chose. Mais tout de suite ça me fatigue, ça me distrait pas assez, ça ressemble trop à chercher autre chose, et je compte sur les dérangements mais je n'ose pas encore les provoquer (Pinget, 1964, p. 184).

La voix finit toujours par s'apercevoir qu'il prend mal dans ses rédactions, tous les exposés sont des échecs. Mais l'échec n'est pas la fin pour lui, elle est une solution positive pour qu'il continue à écrire L'un naît à l'autre, le négatif naît le positif. L'un est l'occasion de l'autre, ceux deux ne sont pas séperables.

Le narrateur est un homme grotesque mais fraternel parce qu'il est dans le fantastique univers, celui du néant, celui de l'oubli, celui de dissolution. Robert Pinget depuis ses premières œuvres jusqu'à *Quelqu'un*, nous promène dans le même univers imaginaire. Ce monde est Fantoine et Agapa et peuplé de personnages fantastiques que sont Graal Flibuste, Mahu, Baga, Clope, M. Songe, Quelqu'un. C'est ce qu'il n'écrit qu'un seul récit, que le monde situé autour d'Agapa est tout le monde.

4.2.2. Le narrateur botaniste

Nous avons déjà dit, au début de ce travail, que *Quelqu'un* offrait les deux moi de l'écrivain, l'un qui écrit et l'autre qui est écrit. Certes, dans ce roman, nous avons la possibilité de connaître, même partiellement, le portrait de l'écrivain. Nous y distinguons un botaniste qui ne se replie pas sur lui-même au sujet de son art mais qui aime bien, au contraire, voir comment se fonctionne la pratique de l'écriture chez les

autres écrivains. De là, son œuvre se présente comme un musée, où l'on rencontre les figures connues telles que Cervantes, Balzac etc.

Je me regard Fonfon continuer à regarder Don Quichotte. Je regarde machinalement le mastoc, la tache du mur, sur Eugénie, Eugénie. Ça me revient (...) (Pinget, 1964, p.121).

Et il s'agit dans page (Pinget, 1964, p. 116).

Le premier aspect de ce moi écrivain se traduit par cette conversation qui surgit tout le long du roman:

(...) quand je me souvenais, des années après, du taudis, et du pot à pisser. Mais je n'en étais pas encore là à ce moment, je ne faisais que réfléchir aux paroles de Gaston et je me disais qu'il avait peut-être raison mais que mon devoir était quand même de chercher cet éditeur (...) Autre chose si je dis que ce n'est peut-être pas ce papier que je cherche mais un autre c'est pour la raison suivante. Marie m'a demandé que je cherche? (Pinget, 1964, p. 190).

Nous témoignons encore de ce glissement pronominal dans les scènes concernant cela. Dans la première partie, c'est ce je-héros qui assume toute la narration sur cet entretien alors que dans les autres parties, c'est ce narrateur-témoin impersonnel. Soit à la première personne. Soit à la troisième, la conversation tourne sans cesse autour d'une question: *"Vous avez vu mon papier?"* A côté de cette question et de réponses données qui varient de scène en scène, les romans précédents, l'art narratif des autres écrivains et divers autres sujets sont mis en question aussi.

Le narrateur-écrivain, lui aussi se pose des questions et essaie d'y répondre:

" Je me demande si j'ai raison de dire tout en détail. Oui, j'ai raison. Mais ça va devenir insipide" (Pinget, 1964, p. 59).

Ce mode interrogatif que l'activité créatrice de l'écrivain pingétien reste toujours sous contrôle. D'ailleurs, il se rejouit d'être

“*lucide de temps en temps*” (Pinget, 1964, p. 195)

Il est conscient qu'il a beaucoup exagéré et il s'en excuse. Il se rend compte qu'il a de nouveau raté son récit:

“Encore un soir qui tombe. Je n'en peux plus. L'exposé a foiré comme les autres mais j'ai l'habitude. A peine si je regrette. Il faut le finir en disant ce que j'ai fait après, quand ils (les pensionnaires) sont remontés”(Pinget, 1964, p. 252).

Comme il est un homme âgé qu'il faut faire quelque chose pour surmonter son désespoir. C'est pour cette raison qu'il se trouve dans une situation sans issue, il doit continuer à écrire pour faire face à la mort. Il s'encourage, en disant:

Du nerf. Il faut continuer. Toute ma tête. Continuer la journée sans penser aux autres, aux vieilles, ax douces? Replonger dans la journée de maintenant qui ne me donne que mal au cœur, envie de vomir, mais pas de mourir. Se replonger dans le mal de cœur pour pouvoir continuer, je ne peux faire que ça. Ne plus en vouloir sortir (Pinget, 1964, p. 222-223).

Dans l'œuvre, le narrateur-écrivain dit redit les mêmes choses comme d'habitude. Mais “redire” ne veut pas dire “ennuyeux”, bien au contraire, ce procédé fait réfléchir le narrateur-écrivain, comme dans le passage suivant:

“ Ça m'ennuie pas de dire les mêmes choses, on doit s'en rendre compte, et j'ai l'impression que j'apprends aussi, ça me fait réfléchir” (Pinget, 1964, p. 215).

Comme Pinget, son narrateur-écrivain aussi prend une écriture automatique, c'est-à-dire qu'il écrit comme au hasard, c'est sa plume qui le dirige. Au sujet de son écriture Pinget définit Au Colloque de Cerisy, sa façon d'écrire “écriture automatique en pleine conscience” il fait entière confiance à celle-ci et crée un monde en perpétuel:

Je découvre au fur e à mesure que j'écris un terrain inconnu mot après mot, et dont je ne verrai l'ensemble qu'une fois le, livre termine (...) Bref, l'aventure ne jamais finie, l'horizon s'elargit plus j'avance. C'est un monde subjectif, intérieur, désorganisé, émerveillé ou bouleversé, tout nourri bien entendu de l'autre puisqu'il est vivant, mais jamais terminé, un monde en mouvement, en devenir le mien, qui a mon sens mérite d'être comme du lecteur puisque c'est le suel qui m'intéresse (Pinget, 1972, p. 317-318).

On trouve, on entre ce monde dont l'auteur Pinget ou son narrateur, narrateur-écrivain nous parle sur les textes.

4.2.3. Le narrateur artiste

Tout comme le portrait de l'écrivain, *Quelqu'un* présente le portrait de l'artiste qu'est Robert Pinget. A côté de nombreuses pages consacrées aux descriptions des paysages, et des photographes, le roman offre quelques activités artistiques aussi. Nous comprenons, par exemple, de certains passages que le narrateur s'intéresse à l'art de la photographie:

Encore quelques photos. Elles sont toute notre vie. C'est tout ce qui nous en reste, le reste je ne sais pas ce que c'est devenu. La photo de Noël. On avait au milieu Gaston un peu tassé dans le mastoc, il se laisse aller, l'air confortable et doux, même naturel désarmant, on avait un peu plus bu d'habitude, c'était Noël. Les Cointet avaient été à la messe de dix heures avec Reber qui avait aussi été à celle de minuit, elle devait être vannée, toute confite en messes comme une vieille salade de la veille, oui je me souviens, je m'attendais à la voir rappliquer à onze heures et demie avec les Cointet exténuée, elle l'était mais souriante. Ils ramenaient tous les trois de l'église leur rêve de poupons paumés, cette méditation sur le mystère de l'Incarné qui mijote dans le jus de la dinde, fourré de marrons et de bonbons fondants, vieux souvenirs, c'est Noël (...) (Pinget, 1964, p. 229-230).

Il y a, dans le roman, plus de pages pour les descriptions picturales que celles pour les photographies. Cela peut nous montrer que le narrateur est plus intéressé par la peinture que par la photographie. Le livre expose aussi les activités du narrateur au sujet de la peinture.

Un peu de calme pour le café, le dernier. A celui de demain mon exposé sera fini et je regretterai déjà celui-ci, j'aurais dû le faire durer (...) (Pinget, 1964, p. 240).

Et dans des pages (Pinget, 1964, p. 249, 253).

4.2.4. Le narrateur-écrivain

Chez Pinget la voix de l'auteur lui-même se superpose souvent à celle des ses narrateurs-écrivains de son écriture: le maître, Mortin, Monsieur Songe, l'oncle, etc. L'auteur comme Monsieur Songe, "*il n'abuse pas du je*" (Pinget, 1982, p. 78). Il fait cela par les choix énonciatifs. L'auteur se place à distance de son personnage. Mais il le fait par l'ironie qu'il a accordée à son personnage. L'auteur semble partager le même et contradictoire constat avec son personnage. Ecrire est pour lui une grande souffrance. Et c'est l'isolement en participant à la joie de la vie. Et c'est le rendre insatisfait. Cette situation le "plonge dans la mélancolie", par exemple dans *Harnais*, (p. 9, dans *Quelqu'un*, (p. 76). Mais pour échapper cette mélancolie, il doit continuer à écrire:

Est-ce que je m'en occupe assez? Est-ce que je devrais lui faire faire de la lecture? On sait ce que je pense de la lecture mais pour Fonfon, si ça pouvait le développer, je lui donnerrais des leçons de lecture, j'irais jusque-là. Mais ça le fatiguerait. (...) Quand je fatiguerais, je ferai des descriptions de l'intérieur (Pinget, 1964, p. 68-96).

L'acte d'écrire, le narrateur-personnage (écrivain) voue à une vie insupportable. On le voit surtout dans les dernières œuvres (comme *Quelqu'un*, *Harnais*). L'écriture semble qu'elle donne la mélancolie, mais elle est aussi une voie pour continuer à la vie. L'auteur, le narrateur, le personnage est toujours dans cette situation difficile. Et on voit

que jusqu'au bout, l'écriture pingétienne apparaît comme celle d'un deuil sans fin. Nous le voyons ainsi dans *Quelqu'un*.

Sous toutes ces explications, on rencontre à Pinget dans les œuvres que l'auteur et le narrateur partagent la même situation. Il s'agit d'une fusion de l'auteur, le narrateur et le personnage.

Dans les œuvres, l'invention et l'imagination sont très important, et pour cette particularité qu'elles deviennent le sujet du livre. L'écrivain pingétien n'est pas celui qui décrit les choses et le monde, mais au contraire, il est celui qui les invente, et qui voit et entend tous ceux qu'il invente, et qui les critique.

4.2.5. Le Narrateur-personnage

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

Le narrateur de *Quelqu'un* cherche d'abord à écrire un récit cohérent, d'où cette volonté de la précision:

“Mettre les choses au point c'est ce que j'aime le mieux. Je veux dire j'adore. La précision quelle merveille” (Pinget, 1964, p. 14).

En effet, il tient beaucoup plus à la précision qu'à la méthode. A son avis, cette dernière *“fausse tout”*, elle *“détrique tout”* (Pinget, 1964, p. 14). Par contre, la précision lui est utile et même indispensable. Elle le transporte, elle lui relève toujours une chose à laquelle il n'a pas encore pensé. Monsieur Quelqu'un est même obsédé par la mise en ordre:

“ Il y a toujours un détail qui vous a échappé et vous tombez dans le panneau à la première occasion (...) et vous expliquez vous vous rassurez, vous aller passer à l'autre sujet, qu'on ne s'impatiente pas, il faut d'abord que ça soit bien en ordre” (Pinget, 1964, p. 9).

Il se croit obligé de dire des choses variées et précises, à ce moment il commence une écriture consciente:

“ Je dois dire des choses vraies et précises. Si je me laisse aller je dévie, je force la note et on tombe en pleine fantaisie. C'est mauvais, mauvais”
(Pinget, 1964, p. 193).

A la précision, le personnage-écrivain ajoute encore la discipline:

(...) Mais il faut que j'aille jusqu'au bout. Précision et discipline. Profiter de l'occase. Et puis je ne peux pas m'embourber dans la botanique, me spécialiser uniquement dans la botanique d'amateur. Je finis par ne pas regretter d'avoir perdu ce papier. Ne pas oublier que je cherche. Ça me fait faire quelque chose (Pinget, 1964, p. 144).

4.3. Analyse Des Personnages

4.3.1. Description qualificative des personnages

Comme “*Quelqu'un*” est amalgame des fragments épars d'une vie d'homme, il est normal qu'il comporte nombre de personnages ayant plus ou moins un rôle précis ou pas. Etudier tous ces personnages nous conduirait à déborder le cadre de ce travail. Pour cela, suivant les scènes qui sont répétées tout le long du roman, nous allons analyser les descriptions qualificatives des personnages de ces scènes. En effet la répétition des mêmes scènes avec les personnages montre, selon nous, l'importance que leur accorde le narrateur. Nous retiendrons donc ces scènes principales: le botaniste, l'écrivain, le vieux homme et les personnages relatifs à ces scènes seront analysés.

Botaniste:

C'est quelqu'un qui mène ou dirige la pension de famille. Comme le narrateur a aussi un rôle dans cette affaire, il doit se mettre en contact avec lui. Celui-là, en tant que le personnage focalisateur, nous le décrit:

C'était honteux dégoûtant. Pendant qu'ils luttent comme des misérables, moi je faisais de la botanique en amateur. Complètement démoli. J'étais. Mais ce n'était pas la première fois, heureusement. Je connais le truc pour remonter à la surface. Pas un truc vraiment, ça a fini par devenir instinctif. Sur le moment on est lessivé, on se croit plus moche que jamais, mais peu à peu la lumière serait, les forces reviennent. (...) On se reraisonne. Instinctivement on se reraisonne. On se redit qu'on a eu son temps de lutte, d'escrime, et qu'on a bien gagné le repos. On se repersuade. Instinctivement on se repersuade et on reprend pied (Pinget, 1964, p. 20-21).

La description de cette homme nous inspire aussi qu'il a une attitude dure et qu'il est toujours lassitude de choses:

Ça fait déjà bien du mouvement et bien des personnes. Attention. Et j'ai lâché le nom de Marie, ça ne m'a échappé. Autant de moins pour le bouillon de culture, attention. Il vaudrait peut-être mieux reprendre au moment où je fouille le jardin et me demander si autre chose aurait pu se passer. J'ai parlé du voisin, de la girouette et de Marie mais c'était peut-être un peu en l'air. Je dis que je retrouve, que ça me revient mais qu'on se méfie. Je force un peu la note, je fais semblant. J'ai la tête comme une passoire, c'est point faible, je le sais. Mais ça me fatigue tellement de retrouver que des fois je dis ça y est, ça me revient, mais ce n'est pas ça. Pas que je veuille, tromper qui que ce soit, non. J'ai le mensonge en horreur. Mais la fatigue produit aussi une espèce d'instinct de conversation et allez y voir clair. Vous ne savez plus s'il y a eu une seconde de lâcheté ou si vraiment vous vous rappelez(...) (Pinget, 1964, p. 21-22).

Le narrateur n'aime pas certaines caractéristiques morales et physiques de cet homme, par exemple, son air de fatigue qui paraît au narrateur (Pinget, 1964, 26, 45, 47, etc.)

Ecrivain:

L'autre figure importante est cet "autre personnage" qui donne au narrateur le conseil de continuer à écrire mais en même temps lui persuade de quitter l'écriture. Le personnage focal est toujours le narrateur: vieil homme, obsessionnel à l'écriture. Mais là, il s'agit d'une narration à la troisième personne:

J'ai ouvert mon manuscrit, en fin ce que j'appelle mon manuscrit, je l'ai relu ce que j'avais fait hier j'ai dû vérifier quelque chose et j'ai ouvert mon petit fichier. Le renseignement n'y était pas. J'ai regardé dans les autres papiers, il y en a plein la table, j'ai tout trié, tout relu, minutieusement, en sachant déjà que j'en faisais trop, que le papier que je cherchais n'y était pas, pour être bien sûr (Pinget, 1964, p. 11).

Le vieil homme:

Cet homme a un seul désir de trouver son papier pour son manuscrit dont il veut produire:

(...) Ensuite j'ai cherché le papier et je suis descendu au jardin, ne revonons pas là-dessus. J'ai fait le tour du jardin je n'ai rien trouvé. Et j'ai été arrêté par quelque chose. Si ce n'était ni ma réflexion sur le voisin ni Marie, ça n'a pas l'air de coller, c'était autre chose. Continuons à faire le tour, terminons-le, au cas où je ne l'avais pas terminé et voyons. Je passe devant le portail, je continue jusqu'à la fenêtre du salon, une dizaine de mètres(...) (Pinget, 1964, p. 40, 41, 43).

4.3.2. Technique Principales De Représentation Des Personnages

Tout comme les autres nouveaux romanciers, Robert Pinget s'oppose aussi à la tendance des romanciers classiques qui consiste à faciliter au lecteur l'identification des personnages. Pour cela, il a recours à quelques procédés que nous allons étudier ici avec des exemples du roman *Quelqu'un*.

Comme on sait bien que Pinget ne fait pas une description direct sur ses personnages et sur leur occupation, comme tous les autres romanciers il les met en scène en mettant l'objet au première place, et à partir de l'objet on peut les connaître. C'est-à-dire c'est l'objet qui est le plus important, et sur lequel domine la densité, c'est pour cette raison que le personnage tombe au second plan.

Tout au long du roman, on témoigne d'un objet, et le narrateur part derrière celui-ci. Ce départ de l'auteur nous amène à connaître ses personnages, par l'exemple suivant, on peut le voir:

(...) Et avec les habitants, moi, je ne pourrai jamais tranquillement de leurs occupations ni même les décrire sans me poser en revue. (...) Déjà d'avoir parlé de Gaston m'indispose j'avais l'intention de ne pas dire de noms. Simplement le directeur la chambre un, la chambre deux (Pinget, 1964, p. 16).

Comme le narrateur indique précisément dans le passage qu'il n'a pas d'intention de dire de noms, il dit simplement le directeur (pour Gaston), la bonne (pour Marie), la cuisinière (pour Mme Sougneau).

Comme nous avons indiqué plus haut que le récit de Pinget commence par un manque, par une absence. Cette fois-ci, il nous présent un papier perdu. Et cette présentation nous donne l'occasion de voir une sorte monographie de la pension de famille. On fait ainsi la connaissance de la Bonne Marie, de la Cusinière Mme Sougneau, des autres habitues de la pension Mme Reber, les Erards, les Cointets, Fonfon, et son directeur Gaston.

Il était là ce papier, sur la table, à côté du pot, il n' pas pu s'envoler. Est-ce qu'elle a fait de l'ordre? Est-ce qu'elle l'a mis avec les autres? J'ai tout regardé, j'ai tout tiré, j'ai perdu toute ma matinée, impossible de le trouver. C'est agaçant, agaçant. Je lui dis depuis des années de ne pas toucher à cette table. Ça dure deux jours et le troisieme elle recommence, je ne retrouve plus rien. (...) Alors il faudrait supprimer les bonnes ou les femmes (Pinget, 1964, p. 7).

C'est ainsi commence le récit de *Quelqu'un*, et ainsi on fait la connaissance de bonne Marie. Nous la voyons quand le narrateur cherche son papier, il ne lui parle pas particulièrement mais, mais il lui regarde responsable du son papier perdu comme on le lit sur le passage.

Ainsi, il s'agit par son directeur Gaston, on le rencontre au moment où le narrateur pense son projet de la pension, l'exemple suivant:

(...) C'était au moment où je n'en pouvais plus, où la coupe allait déborder. Un ami à moi était dans le même cas et il m'a entraîné dans son projet. J'avais deux trois sous de côté, lui aussi, on les a mis ensemble et on a acheté cette pension. Cette pension, quoi. C'est Gaston qui avait l'idée d'en faire une pension de famille. Il a bien fallu que j'accepte, on devait pouvoir bouffer. Quelques pensionnaires, le minimum. Et voilà (Pinget, 1964, p. 16).

Dans le roman, page après page, on se rencontre des personnages de *Quelqu'un*. Ils apparaissent comme les simulacres, comme les fantômes sur les textes puis d'emblée ils se volent. Et dans un autre page, ils s'appliquent à la chambre, à l'objet. Il ne s'agit pas d'une rédaction, d'un intérêt direct sur eux, la progression, le processus de l'écriture les rend visible.

A ce moment, on se souvient la façon d'écriture de Pinget, il s'agit une écriture automatique, au hasard sur le récit. C'est la raison qu'on est frappés de surprises page après page. On témoigne la même scène pour les personnages de *Quelqu'un*, ils apparaissent à partir de lieu et de l'objet:

Bonne Marie (p. 19), Gaston (p. 16), Mme Reber (p. 41), Fonfon (p.41), Cusinière Mme Sougneau (p. 46), Mme Cointet (p. 47), son voisin (p. 48).

(...) Ensuite j'ai cherché le papier et je suis descendu au jardin, ne revenons pas là-dessus. J'ai fait le tour du jardin, je n'ai rien trouvé. Et j'ai été arrêté par quelque chose. Si ce n'était ni ma réflexion sur le voisin ni Marie, ça n'a pas l'air de coller, c'était autre chose. Continuons à faire le tour terminons le au cas où je ne l'avais pas terminé et voyons. On ne sait pas où se mettre ailleurs, sans jeu de mots, ni où mettre les choses dont on se sert pour se distraire ou pour passer le temps. Les précisions viendront après. J'arrive à la fenêtre du futoir. C'est la seule à gauche du perron. A droit c'est celle du

réfectoire. J'ai terminé le tour, je n'ai trouvé, je vais relever la tête, je relève la tête. Cette fois-ci ça me revient. J'ai vu la chaise sous le marronnier, je l'ai vue seulement à ce moment. J'aurais dû la voir depuis longtemps. Je me suis demandé ce qu'elle faisait là, on ne la sortait jamais, ce n'était pas celle de mademoiselle Reber. C'est la seule personne qui se tient un peu au jardin, l'été. Mais elle a sa chaise de rotin vernic rouge, pas une des moches petites vertes, et celle-là on l'entretient. Mademoiselle Reber se fâche quand elle y trouve de la poussière (...) (Pinget, 1964, p. 40-41).

De même sur le passage, on connaît tous les personnages à partir de la recherche du papier dans des lieux divers.

4.3.2.1. L'Abondance des noms

Dans Quelqu'un, Pinget a une méthode intéressante de déterminer ses personnages car il y a beaucoup de noms. Mais parfois, au lieu de leur donner des noms, l'auteur a recours à certains de leurs caractéristiques propres à eux. Il les qualifie soit d'après ce qu'il font au moment où l'histoire se passe (*le directeur dans sa chambre*, 16-17) soit d'après leurs **métiers** (*la bonne, ça use ce mouvement-là*, 21, *je lui dis depuis des années de ne pas toucher à cette table.*), **le voisin** (*il est retraité des chemins de fer*, 32), la **cusinière** (*oui si c'est moi qui ai dit à elle de ne pas oublier le fromage?*, 47-48), soit d'après leurs traits **physiques** (*un garçon demeuré qu'on a pris chez nous pour les petits travaux. Des yeux doux d'idiot, une bouche lippue, des cheveux blondasses, lisses et longs. Un esprit de sept ans dans un corps de quinze à peu près. Je ne sais même pas l'âge qu'il a.*, p. 41-42), **le jardinière**, (*c'est la seule personne qui se tient un peu au jardin l'été*, 41), **le cycliste** (*pour le remercier on lui avait dit qu'on allait le prendre avec sa machine, un vélo neuf, il était tout fier. C'est un jeune tupe*, p. 200)

4.3.2.2. La mise En Scène Brusque des Personnages

Une des techniques de Pinget sur ce sujet consiste à nous mettre soudain en présence de personnages comme si nous les avions rencontrés par hasard, comme si nous étions arrêtés près d'eux pour surprendre leurs propos et observer leurs gestes. “**le voisin**, p. 21” par exemple, (...) *Et pour se dire Tout de suite je le verrais qu'on n'a pas*

le même tempérament. Et même si je ne le voyais pas tout de suite je penserais tout le temps à la girouette. Eh bien voilà à quoi je rêvassais, j'imaginai que j'essayais de parler au voisin et que je pensais à la girouette et à nos tempéraments opposés et que je n'arrivais pas à m'intéresser à lui, quoi ?" (p. 32-33). Nous le trouvons tout de suite dans les pages du roman, avec qui le narrateur se discute. Nous n'apprenons jamais qu'est son nom, qu'est-ce qu'il fait dans son jardin, ou à côté du mur dont se situe entre les deux.

4.3.2.3. Réduction Des Personnages à L'unité

Nous ne trouvons pas de longues descriptions de tous les personnages dans *Quelqu'un*. Il nous même de rencontrer des personnages qui ne seraient repérables, connaissables qu'à partir d'une unique chose que nous appelons "**unité**". Cet unité peut être parfois seule une réputation qui détermine le personnage: "*la mère de Gaston, il a repris ses vacances chez sa mère, ensuite une année sur deux, ensuite moins*" (p. 202), ou une activité répétée qui sert de décor dans la description "*les nièces*" (p. 200-202-150), qui n'existent dans le texte qu'avec leur photo dans la pension de famille. De même ou bien encore un mauvais rôle dans une scène sur laquelle le narrateur revient souvent : "**le docteur**" qui n'a qu'un seul rôle consistant à parler avec le narrateur parce que celui-ci s'intéresse à sa vie. "*C'est un vieux docteur qui n'y connaît rien mais j'ai confiance. J'ai déjà parlé de lui ailleurs. J'ai même dit qu'il était mort, pour essayer de m'en débarrasser. Pas de lui, de la hantise de sa mort. C'est comme ça que je fais pour les gens que j'aime. (...) J'imagine qu'ils sont morts, je les tue, et je suis débarrassé de leur angoisse.*" (p. 147)

4.4. Analyse Du Temps

Quiconque lit un ou deux romans de Robert Pinget se trouve d'entrée au problème du temps. C'est un problème du temps qu'il ne s'agit pas un temps mais quatre temps. Un temps du mémoire, le passé, c'est semble que les personnages restés sur le comme une pierre. L'avenir, les personnages se dédoublent dans ce temps, une partie est dans le futur, une autre dans le présent. Le présent c'est le temps essentiel dans lequel les personnages, le narrateur veulent vivre. C'est le temps de la pension de famille de *Quelqu'un* où il ne passe rien. C'est le temps où les jours, les faits, les occupations se répètent dans la même linéarité.

Le narrateur et les personnages toujours occupent de même choses. Il semble qu'il n'y a pas un autre monde que la pension, celle-ci est toute leur monde, tout leur métier et leur seul lieu. On lit sur chaque page le même devoir du narrateur et des personnages. L'exemple suivant:

Je me suis levé à huit heures comme d'habitude, j'ai passé ma robe de chambre, je suis descendu boire mon thé et je suis remonté, un point c'est tout. Je me suis habillé et je me suis assis à ma table (Pinget, 1964, p.11).

Je me suis levé à huit heures, j'ai passé ma robe de chambre, je suis descendu boire mon thé au refectoire (...) (Pinget, 1964, p.39).

De même dans le passage suivant:

Je me suis levé à huit heures, réveillé par Marie. Elle frappe trois coups à ma porte. Pas la peine. Reprendre à la sieste. Il ronfle dans le Cointet. (...) (Pinget, 1964, p. 181).

Je me suis levé à huit heures, réveillé par Marie. Elle frappe trois coups à ma porte. Si je ne grogne pas elle refrappe jusqu'à ce que je grogne. (...) (Pinget, 1964, p. 190).

Comme on voit sur les passages que le narrateur recommence chaque jour par les mêmes attitudes.

Quant au passé, les faits qui se passent dans l'extérieur de la pension sont le passé du narrateur et des personnages, c'est comme les pique-niques de la belle époque, comme dans le passage suivant:

Ou une photo de pique-nique avec au centre Gaston en bras de chemise qui coupe le pain et les autres autour assis dans l'herbe, un peu défaits. Madame Cointet a son ombrelle, son mari à côté d'elle regarde par terre, il a perdu son lorgnon ou il écrase une fourmi. Mademoiselle Reber est en blouse, le soir elle aura pris froid, Sougneau lui dira pendant tout le retour qu'il faut se méfier de l'ombre vous verrez. Marie au bord du groupe, un peu gênée,

elle fait semblant de s'occuper, elle tient une assiette. Vérassou mange déjà sa sardine, ces affreuses sardines de pique-niques qui nous ont bien gâté le plaisir (...) (Pinget, 1964, p. 231).

Comme il est bien clair sur le passage, leur passé est dominé à l'extérieur de la pension. Sauf ce passage, il s'agit un autre passé qu'il les intéresse, c'est les vacances chez les nièces, on peut le voir sur le passage suivant:

(...) Ça nous ferait presque des vacances, j'en achète une bouteille demain. Et de fil en aiguille pendant qu'on buvait notre rouge sans dire grand-chose je me suis remis à penser aux invitations d'autrefois, à la grenouille, aux jeunes filles puantes. Oui c'était le bon temps, pas de question. Oui on avait quand même eu des jours de paix, des hours heureux. Je me disais ça en oubliant les angoisses qui me tenaillaient à ce moment, je m'inventais un petit bonheur passé tout faux qui n'avait existé. (...) (Pinget, 1964, p. 226-227).

Tout au long du roman on témoigne le souvenir du narrateur et des personnages sur leurs pique-niques, sur les vacances, et sur leur photo. De même, il s'agit sur la photo, par le passage suivant:

Encore quelques photos. Elles sont toute notre vie. C'est tout tous qui nous en reste, le reste je ne sais pas ce que c'est devenu. La photo de Noël. On voit au milieu Gaston un peu tassé dans le mastoc, il se laisse aller, l'air confortable et doux, même naturel désarmant, on avait un peu plus bu que d'habitude, c'était Noël. (...) Oui je me souviens, je m'attendais à la voir rappliquer à onze heures et demi avec les Cointet exténuée, elle l'était mais souriante. Les collaboratrices de chaque côté de Gaston, Sougneau à sa droite, Marie à sa gauche. Sougneau a enlevé son tablier elle croise les mains sur son ventre, elle regarde l'objectif comme si elle surveillait le réveil pour les œufs à coque. (...) (Pinget, 1964, p.229-230).

A l'exception de trois souvenirs, il ne s'agit pas d'une autre passé sur le roman. Mais en outre de ces temps on voit les différentes façons dont Pinget se sert du

“Conditionnel”. Il l'utilise par une part pour le futur et par d'autre part pour l'imparfait. Au ce sujet Paul Imbs suggère “ que le conditionnel ne sera jamais un futur ni tout à fait un imparfait, mais oscillera constamment entre les deux. Cet “entre-deux” constitue la principale originalité pingétienne.” (Pinget, 1964, p. 42) Dans le roman le futur est comme un rêve pour le narrateur et pour les personnages, et il parle de celui-ci un peu. Quant à l'imparfait, quand il veut donner la possibilité ou la probabilité sur quelque chose, et à ce moment il passe au conditionnel.

On voit le conditionnel dont il l'emploie comme il s'agit dans les livres de la maturité romanesques. Il le sert sur “le terrain” dans *le Fistion*, *Clope au dossier*, *Quelqu'un*, *Libera*, *Passacaille* et *Fable*.

Dans *Quelqu'un*, les deux personnages sur lesquels se domine le conditionnel, sont Fonfon (l'adolescent demeuré) et le voisin que le narrateur ne rencontre jamais. C'est Fonfon que le narrateur par la voie de celle-ci fait de rêve (conditionnel). Par l'image de Fonfon le narrateur quitte la conversation avec le voisin, car Fonfon est imprévisible,

(...) Sa poubelle, voilà, j'enverrais Fonfon lui demander où il s'est procuré cette magnifique poubelle. Fonfon ne saurait plus pourquoi je l'ai envoyé, il s'embrouillerait, il reviendrait me dire n'importe quoi ou il oublierait de revenir et ce serait un bon prétexte pour aller m'excuser auprès du voisin. (...) Il continuait de répondre, il était tout sourire la conversation durait, elle bifurquait sur les nièces (...) J'ai entendu Reber crier mais qu'est-ce que vous faites. Je n'étais pas assez caché, elle me voyait. Je repassé le portail et j'ai dit rien, je pensais à cet épouvantail (...) (Pinget, 1964, p.79-80-81).

Le narrateur parle lui-même dans le jardin, à côté du mur, il imagine le voisin. Ainsi, vers la fin du livre, il continue son rêve,

“Je fais un rêve, le voisin meurt dans un taudis indescritible, et le jour finirait avec son dernier soupir, comme dans les beaux romans d'autrefois qu'on n'a jamais lus” (Pinget, 1964, p. 234-235).

Puis, un imparfait de rêverie prend place du conditionnel:

Et peut-être après tout qu'il écrivait des romans le voisin. Pourquoi pas un sauvage comme il lui qu'est-ce que ça peut faire d'autre. Ou ses mémoires et je retrouver ses mémoires et sa méthode pour vivre heureux seul. Il fallait tout de suite prévenir un éditeur (...).

Et en ce moment “je” (le narrateur) anticipe (dans le rêve) sa déception reveillé par le Gaston:

Et je découvrais que ce minable ce paumé, ce trois fois rien avait une vanité d'auteur, est-ce que ce n'était pas risible, quand je me souvenais des années après, du taudiset du pot à pisser”.

Mais le narateur remarquable ainsi dans ce moment:

je n'en étais pas encore là à ce moment, à ce moment du rêve (Pinget, 1964, p. 235-237).

La temporalité du livre n'a d'importance que sur le plan du fantasme. Les photos contemplées par le narrateur sont d'abord décrit au présent puis, à la faveur d'un paragraphe qui commence par “**ou**” passe au futur antérieur:

Ou une photo de pique-nique avec au centre Gaston en bras de chemise qui coupe le pain et les autres autour assis dans l'herbe, un peu défaits. (...) Mademoiselle Reber est en blouse, le soir elle aura pris froid, Sougneau lui dira pendant tout le retour qu'il faut se méfier de l'ombre vous verrez. (...)

Et le paragraphe suivant commence également par “**ou**” et est au “**conditionnel passé**”

Ou Reber qui aurait gardé sa jacquette à l'ombre et qui l'aurait enlevée au soleil et sougneau qui l'aurait dit méfiez-vous du soleil, ou bien elle l'avait laissée à la maison et Sougneau lui disait je ne comprends pas, délicate comme vous êtes, pourquoi vous ne l'avez pas prise, est-ce que je ne vous ai pas dit (Pinget, 1964, p. 231-232).

Ce passage du futur modal au conditionnel nous permet de saisir ces particularités de probabilité à possibilité, de personnalisation à dépersonnalisation, du “je” du narrateur au “il” de “quelqu'un”.

Et les photos qui ont au début un rôle d'une pierre, ouvertent, grâce au conditionnel, sur la vie fantasmagique marquée par le choix :

“Ou sur la route Apostolos qui tire les jambes. (...) Ou dans la brousaille Gaston qui s'éloigne (...) Ou le jour que les Cointet (...) Ou cette carcasse dans les collines mortes. Ou quelqu'un. Du nerf” (Pinget, 1964, p.254).

Mais ces possibilités se réduisent de plus en plus pour finir du cri du narrateur du livre par “ Ou quelqu'un”.

Comme on voit sur les exemples, le conditionnel, chez Pinget, a une double fonction. D'un côté, il introduit le sujet dans son renonciation; de l'autre, il l'en retire que le sujet se distancie à son énonciation. Ces mouvements simultanés, nous montrent que le probable, signifié par le futur, relève que les chances de non-réalisation dans l'œuvre. Tous ces nous montre que la réalisation et la non-réalisation pingétien lui-même. Comme il dit ainsi:

“ Ce qui est dit n'est jamais dit puisqu'on peut le dire autrement ” (Pinget, 1964, p.45).

4.5. Analyse De L'Espace

4.5.1. Le Paysage

Le Français de la Renaissance a emprunté à l'Italien site le sens de partie de pays considéré du point de vue du pittoresque, de l'esthétique. Cette valeur du terme site était employée au XVII^e et XVIII^e siècles pour parler de la disposition générale des éléments d'un paysage (Rey, 1998, p. 207). Et on peut dire que c'est la même situation que le paysan dans sa terre et l'écrivain sur sa page fabriquent le paysage. Et cette terre demeura déserte si l'on ne regarde pas bien.

Le paysage, la vue de l'extérieur chez Pinget, comme dans l'écriture romanesque, n'est pas large. Généralement, on témoigne des places ou des choses immobilières. C'est comme l'indique Marc Augé:

Les mots techniques dont le seul énoncé fait image parc, pigeonnier, jardin, colombier, tour à pain, pièce d'eau, puits. Les expressions plus complexes bornés par la rivière, rivière à truites, allée cavalier, verger clos de murs, arbres ou chênes seculaires, la forêt, qui dessinent la possibilité d'un paysage”(Augé,1989, p. 65).

Ces éléments, on les voit globalement sur les œuvres de Pinget. Par exemple, dans *l'Ennemi*, le manoir comporte un parc (Pinget, 1987, p.15), un foie à la toiture effondre (Pinget, 1987, p. 46), un tour à pain qui émerge d'une mare, et un bassin (p. 58). Dans *Quelqu'un*, le jardin (Pinget, 1964, p. 52), le mur de voisin, (p. 45). Parmi les éléments du paysage de Pinget, il parle du jardin particulièrement. Il est une espace propre à son œuvre. Il est pour lui comme il indique par la phrase suivante : “ *le jardin est un lieu idéal*” (Pinget, 1993, p. 103).

Un jardin est un lieu naturel et céleste c'est pourquoi on peut le travailler à sa guise. Celui-ci est une œuvre qui attend pour que l'auteur commence son récit. C'est comme le narrateur de *Quelqu'un* fait sur lui inlassablement le tour: “*Vingt mètre sur vingt*” (Pinget, 1964, p. 16), et “ *il y a une allée circulaire autour de la pelouse*” (p. 16). Et dans *leFiston* (1959), la description du jardin du public (p. 49, 55, 63). Dans *l'Apocryphe* (p.85), dans *l'Inquisitoire* (p.30, 39). Dans *l'Ennemi* (Pinget, 1987, p.58-59), on rencontre la description du jardin.

Un autre élément qui intéresse le paysage, c'est la rivière, elle apporte une manière de continuité chez Pinget, par exemple, dans *l'Ennemi*:

“ la maison est située près d'un cours d'eau”, “allée du manoir est bordée de hauts plantes” (Pinget, 1964, p. 15).

Pour l'utilisation du paysage dans d'une œuvre, on voit la remarque de François Chenet-Faugeras:

“S’il y a une poésie du paysage qui n’est autre que celle de son référent, il n’y a pas à parler de poétique du paysage” (Chenet-Faugeras, 1995, p. 42).

C'est-à-dire un ensemble de règles comme en peinture, peut produire un paysage. Et Pinget les utilise invariablement dans ses produits.

Un autre élément constituant du paysage, c'est la forêt dont il parle :

“ La forêt, elle est omniprésente dans mes livres, ou presque. (...) Nécessaire aussi un paysage, c'est toujours la forêt qui borne l'horizon” (Renouard, 1993, p. 80).

C'est comme la vue de la maison de *l'Ennemi* est bornée par

“la forêt à l'horizon” (Pinget, 1987, p. 65, 120).

Et ainsi, le roman paraît fondé sous le signe du paysage, puisqu'on lit dès l'incipit :

“ Mais le maître est toujours là. Et la maison dans le même paysage” (Pinget, 1987, p. 11).

Et quelques pages plus loin :

“Cette maison dans le même paysage (...)” (Pinget, 1987, p. 13).

En même temps, la constitution du paysage chez Pinget est parfois problématique qu'il n'y paraît. On pense qu'il use avec l'ironie des stéréotypes du paysage, comme une manière de faire percevoir les différents côtés du cliché. Par exemple, dans *Clope ou dossier* (1961), il écrit au sujet de Mortin et Philippard, qui ont une entreprise de construction :

“ Ils construisent solides mais pas beau, leurs œuvres envahissent tout, on regrette les beaux sites, on s'habitue comme ailleurs au style populo qui dans le fond peut-être mieux que pas de style de tout” (Pinget, 1961, p. 13).

Comme il est explicite sur l'exemple, l'auteur critique les œuvres par la construction du paysage, ou par le bâtiment. Il fait l'allusion sur l'œuvre à l'aide de la construction du bâtiment. C'est comme Pinget l'utilise dans des autres façons dans son écriture. De temps en temps, il montre précisément mais généralement, il cache ce qu'il veut que le lecteur puisse percevoir par son part. Il dit ainsi dans *Pour un Nouveau Roman*:

“Que mon paysage intérieur se modèle progressivement sur celui qui m'entoure, voilà ce que je peux, sans trop d'exiger ce, souhaiter”(Ricardou, 1963: 48-49).

On peut penser que l'auteur use du paysage comme ses autres techniques par lesquels il transmet tous qu'il veut. Comme dans des autres, on témoigne sa voix par le narrateur.

En effet, les éléments immobilières dont Pinget écrit, sont une métaphore pour raconter tout le paysage, c'est comme le jardin de *Quelqu'un*, comme il est tout son monde.

4.5.2. La chambre

Dans la pièce sur laquelle on trouve les écrivains ou écrivains en tout genre des récits pingétiens, les personnages et le narrateur sont souvent repliés dans leur maison, et ils sont plus particulièrement dans leur chambre. C'est la même particularité dans des autres nouveaux romanciers, ils placent la maison ou la chambre au cœur de l'espace romanesque. Pour cette espace essentielle, on trouve une explication d'Aristote:

“Le lieu propre est celui de la maison de l'être qui l'enveloppe et lui donne son identité. Le lieu propre de la pierre, c'est la terre” (Aristote, 2002, p. 221).

Sur ce, le lieu est quelque chose de l'être, et les limites vont avec ce qui est limité. Ainsi, la pièce dans laquelle on trouve les personnages, le narrateur pingétien, ils sont nommés comme faisant partie de l'ensemble de la demeure dans l'espace. C'est pour cette raison que le récit commence dans une maison, et dans l'une des chambres de cette

maison. Dans la plupart de cas, la chambre ou l'espace représentent la chambre noire de la photographie (du récit). C'est y se développent des idées des écrivains. Cette espace conserve sa part de mystère de l'auteur, l'auteur là constitue son récit. C'est de même dans *l'Ennemi*, (p. 199), et sur *Quelqu'un*:

(...) Et je me suis assis à ma table. Il y aurait beaucoup à dire sur ce mouvement qu'on fait chaque jour pour se mettre à sa table de travail. On sent une espèce de réconfort parce qu'on sait que ça au moins, la botanique, ça ne vous échappera pas comme le reste, et en même temps une espèce de honte parce qu'on sait bien qu'on est lâche d'avoir refusé de vivre comme tout le monde. Mais j'ai déjà dit pourquoi moi j'ai refusé. N'empêche que ça continue à me tracasser. J'ai beaucoup dit que les autres m'ennuient, je sais qu'ils valent mieux que moi et ma botanique. Comment je le sais? Pourquoi? Parce que. Du nerf. Je me suis mis à ma table, j'ai relu ce que j'ai rédigé hier, j'ai tout biffé et j'ai recommencé. Je dis encore hier quoique je n'en sois plus bien sûr. Quand je serai sûr je dirai la vieille. Tout de suite mon papier m'a manqué. (...) (Pinget, 1964, p.64).

La relation de l'être avec la chambre ou l'espace, nous amène à penser l'état de la naissance de la langue de l'écrivain. L'espace de l'œuvre est attachée à celle des personnages de l'auteur.

On peut dire que l'habitation d'un lieu par et pour l'auteur accompagne le mouvement de l'œuvre. Au ce sujet Pinget écrit:

“Je pense que le choix de mon habitat m'a été inspiré par une muse très sage qui a voulu m'éviter et les heurts et l'ennui, connaissant bien et ma nervosité et ma tendance au spleen” (Pinget, 1972, p. 319).

On voit l'exemple sur la chambre ou l'espace sur cette explication, dans *l'Hypothèse* (1961), la maison en Touraine. Dans *Quelqu'un*, l'auteur dans sa maison, dans sa chambre tout au long du roman. Dans ce cas, on peut remarquer que l'espace et l'œuvre se travaillent réciproquement.

4.5.3. La Pension De Quelqu'un

En ancien Français, “sister” signifie “s'arrêter, siéger, être, et le participe passé “sisté”, situé” (Godefroy, 1982, p. 125). Il y a donc un lien entre le site et l'occupation d'un lieu. Ce lieu peut être défini pour l'œuvre *Quelqu'un* de Pinget un lieu immobilière, un lieu où le narrateur s'arrête toujours.

Dans le roman, le narrateur est copropriétaire d'une pension de famille minable avec son ami Gaston. Les deux hommes partagent ainsi l'existence de leurs pensionnaires veuves, vieilles filles, commis célibataire et avec de deux bonnes et de Fonfon. Le narrateur, le botaniste à ses heures rédige son manuscrit ce qu'il appelle enfin son manuscrit. C'est ainsi que pour son manuscrit il prend des notes. A l'ouverture du roman, il vient de prendre une de ces notes et se lance à sa recherche. Cette quête va s'accompagner de la nécessité de reconstituer sa journée dans un récit auquel le narrateur s'est déjà essayé en vain et qu'il ne cesse de reprendre.

Et c'est le lieu de la pension de famille qui apparaît la première impasse dans l'œuvre. Un lieu qui établit un clôture et à l'intérieur duquel les êtres semblent aimantés. C'est un lieu où il ne passe rien ou pas grand chose. Il est lieu où les journées, les faits et les gestes de chacun se répètent inlassablement.

“Quelle horreur la mistoufle, la vie en commun, les cœurs qui s'étiolent (...) Je me suis embarqué là-dedans. C'est trop tard pour en sortir” (Pinget, 1987, p. 126).

Le narrateur constate.

Tout se passe en huis-clos: le jardin, le réfectoire, la chambre et la maison, sont les lieux uniques dans lesquels les personnages évoluent. L'extérieur de la pension appartient à leur passé (les pique-niques de belle époque, les vacances chez les nièces). Ou l'extérieur appartient à un futur fantasmé (la rencontre improbable avec le voisin, de l'autre côté du mur). Mais le temps essentiel ce qui domine ce qu'il montre le lieu de la pension, c'est le présent, le temps dure:

“Depuis des années. Des années à se dire que ça ne peut plus durer.”
(Pinget, 1964, p. 240).

Dans le roman, le narrateur assis toujours sur une chaise dans sa chambre ou il est dans le jardin à la recherche de son papier perdu. Comme on sait très bien la perte d'un objet est le générateur initial des romans de Pinget et même dans *Quelqu'un*, nous nous rencontrons la même scène, par exemple:

“Il était là ce papier sur la table, à côté du pot, il n'a pas pu s'envoler (...).”
(Pinget, 1964, p.7).

C'est ainsi commence le récit de *Quelqu'un*. Comme on sait que dans ses autres livres, il y a toujours un manque, une perte, c'est-à-dire il naît également à partir d'un manque, mais cette fois-ci, il s'agit d'une boulette de papier perdue. L'absence de cette note constitue donc le générateur initial. Par ce générateur, le point de départ on fait l'exploration minutieuse des lieux diverses: chambre, escalier, jardin, garage, grenier, réfectoire etc. Et en même temps cette minutieuse description des lieux donne l'occasion de voir les habitants de la pension de famille. On fait ainsi la connaissance de la bonne Marie, de la cuisinière Mme Sougneau, Mme Reber, les Erards, les Cointet, Fonfon et le directeur du narrateur Gaston. A partir de la description de lieu, on apprend l'occupation, les personnages et l'affaire du narrateur. A ce moment l'affaire du narrateur est de chercher sa papier perdu dans tous les pièces de la maison. On peut le voir sur l'exemple suivant:

“Je me suis habillé et je me suis mis au travail. Tout de suite le papier m'a manqué. J'ai d'abord cherché partout sous les meubles, ensuite j'ai regardé par la fenêtre et je me suis dit que le papier avait pu s'envoler” (Pinget, 1964, p. 56).

Comme nous avons indiqué plus haut, on voit le narrateur dans son lieu, et il s'occupe de son manuscrit. C'est en cette raison que le narrateur termine chaque reprise du récit de sa matinée par:

“ (...) et je me suis assis à ma table (...)”

De là, le papier perdu est la raison de son affaire qui l'entoure. C'est si important qu'il ne veut pas perdre le temps pour regarder par la fenêtre ou d'aller se promener. Même sur l'exemple:

“Rallumer la lampe, se resseoir à petite table, écrire sur une feuille blanche cette joie introuvable” (Pinget, 1964, p. 44).

De fait, il passe de longues heures assis sur une chaise, à s'occuper, pour le papier, pour résister à l'envie de se coucher:

“(…) Parce que maintenant, de plus en plus, il m'arrive de rester bloqué sur une chaise et le temps passe. Ce qu'on appelle des absences. A tort. C'est des présences ces machines-là, des présences lourdes, des tonnes de présence. (...) On pense à une chose toujours la même. On peut dire après coup tout ce qu'on en a pensé. (...) Moi à ce moment c'était mon papier, ça pouvait être que mon papier. Comment il avait pu disparaître et ce que j'allais faire” (Pinget, 1964, p. 26).

Le lieu, pour Aristote, comme nous avons indiqué dans autre chapitre, est celui qui enveloppe l'être, qui lui donne son identité. Et Pinget construit son lieu propre en même temps lui donne sa signature. Comme nous voyons que son narrateur est dans sa chambre, et s'occupe de commencer son manuscrit. Pinget est un écrivain et son narrateur est aussi un écrivain, c'est la signature de l'auteur sur le narrateur:

Je me suis levé à huit heures comme d'habitude, j'a, passé ma robe de chambre, je suis descendu boire mon thé et je suis remonté, un point c'est tout, je me suis habillé et je me suis assis à ma table” (Pinget, 1964, p. 11).

La quête du lieu d'habitation construit le mouvement du roman par l'auteur et pour l'auteur. Et ce mouvement est donné par la description de la maison et par la recherche du papier perdu. On peut penser par l'habitation dans la maison que le narrateur ne s'occupe pas de l'extérieur mais à l'intérieur.

La maison en banlieu du narrateur est comme une métaphore de la nature et de la joie de vivre pour lui, on lit dans l'œuvre:

J'adore la nature. C'est fou ce qu'on peut l'avoir oubliée quand on travaille dans les bureaux. (...) Et le jour où on s'en rend compte c'est souvent trop tard. Heureusement j'ai échappé à l'enfer. Je m' suis pris à temos. Quand j'ai vu que j'oubliais la nature, comme ça, au hasard d'une promenade, et Dieu sait si je me promenais peu, j'ai tout de suite mis le holà. J'ai quitté les bureaux et je suis venu ici. (...) Ce n'est pas encore la campagne hélas, ni la solitude. Je suis encore embrinqué avec les autres. Mais ce n'est quand même plus les bureaux, il faut être juste. C'est une pension de famille. En banlieu. A quelques kilomètres la vraie campagne commence. (...) Le jardin est affreux (Pinget, 1964, p. 15).

On remarque ici que le jardin est autour de la maison, et ce jardin fait le commencement de tour sur la maison pour Pinget. Et il est ici une caricature de la nature. La description du narrateur se poursuit ainsi:

Au milieu le mannoier et au fond la remise, c'est un cagibi en planches. On ne peut pas se tenir au jardin rapport à l'usine d'à côté. Une poussière noire partout et l'odeur de graillon de la cantine. C'est dommage en été. Déjà toute l'année on est les uns sur les autres au foutoir, on s'égaillerait bien ailleurs. On a essayé au début de faire le ménage du jardin tous les jours mais quel boulot. Une poussière grasse (Pinget, 1964, p. 16).

Le narrateur r  f  t sa réflexion par le jardin. En réalité, le narrateur dit que la nature est renversée par la droguerie, et il n'y a pas l'hygiène, le rêve, et la propreté de la nature. Et nous voyons cette intoxication s'entend aux conversations méchamment constituent en partie le matériau du roman. En cela, il reste au propriétaire à rêver propreté du sous-sol:

“ pneus, démontées, charbon, dans un coin, taches de cambouis (...) ”

Sur le roman dans diverses pages et c'est ainsi que le narrateur s'attarde.

“(...) dans la cave, assis sur un tas de charbon, sous prétexte que la boulette de papier aurait pu y glisser du jardin, par la porte entrouverte”(Pinget, 1964, p. 69).

On voit dans le roman, la nourriture de la pension est à l'image de la vie que l'on y mène:

“Merde. C'est dégueulasse. La vie est dégueulasse” (Pinget, 1964, p. 52).

On comprend alors que le narrateur imagine dans le jardin des situations convenables pour mener une vie tranquille. Il poursuit son tour dans le jardin, il est une transfiguration. Il est un lien entre la description du monde, l'écriture et la nature. Du jardin de la pension, on peut voir les objets fabriqués et disposé chez le voisin:

Donc, j'ai fini de fouiller le jardin ou je suis en train et j'ai arrivé au portail. Qu'est ce qui s'est passé là. Même si ça ne me revient pas tel quel, positif, je suis sûr que j'ai regardé de l'autre côté, donc la maison d'en face et la girouette se faire fabriquer une girouette en forme locomotive parce qu'on est retraits des chemins de fer, ça aussi c'est bizarre. (...) C'est ce qui a dû me choquer dès que j'ai su pourquoi la girouette avait cette forme (Pinget, 1964, p. 32).

Le voisin imite de locomotive l'épouvantail et la girouette, ces deux sont dans la mémoire du narrateur et ils produisent une coupe dans le souvenir, replacent la description en site, en action et en voisin. On suit la description du narrateur sur un autre lieu dans le roman. C'est la fenêtre de sa chambre. Et il continue cette description par la fenêtre de sa chambre, comme on sait que la fenêtre fait un autre voie que l'auteur utilise pour sa description, elle où le point de vue est situé, est une voie pour l'œil. De même, dans *Quelqu'un*, la description transforme les possibilités de vision à partir de la fenêtre de la chambre du narrateur:

A droite de la maison Rivoire je vois les premières maisons de la rue qui descend et si je me lève de ma chaise je peux presque voir, devenir plutôt, une petite trouée, pas une trouée, une petite différence de lumière qui annonce qu'il y a un creux et que la rivière coule en bas. Mais c'est parce

que je le sais. Quelqu'un qui arriverait dans ma chambre pour la première fois ne verrait rien (Pinget, 1964, p. 196- 197).

Un autre lieu qui entoure la maison du narrateur c'est le mur, il est l'opposition d'un dedans et d'un dehors, il est aussi nommé dans le roman “façade”. Et le mur est un lieu frontière entre le dedans et le dehors. Les fenêtres, les portes sont aussi les lieux frontières entre le dedans et le dehors dans le roman. Nous voyons ces frontières par l'exemple suivant:

Reprenons. J'ai passé le long du mur en regardant dans le massif. Ce n'est pas un massif c'est une haine devant le mur qui nous sépare des voisins Rivoire. Leur villa est juste derrière, quand je suis dans ma chambre je plonge jusqu'à la véranda du rez-de-chaussée, en verres bleus et jaunes. Je ne les connais absolument pas les Rivoire, je n'ai jamais cherché à savoir qui c'est. Je ne sais même pas pourquoi, les pensionnaires n'en parlent jamais. Est-ce qu'ils ne sont pas là qu'une partie de l'année? Est-ce qu'ils sont cul-de-jatte? Est-ce que je sache pour ce papier, on verra (Pinget, 1964, p. 48).

Comme il est évident sur le passage qu'entre le mur est la frontière entre le narrateur et ses voisins il quitte le contact du narrateur avec l'extérieur. Et on peut dire ainsi qu'il fait la communication à travers ces frontières: portes, fenêtre, mur, couloir, allées, rues. En même temps, ils organisent la sortie au-dehors.

La maison de *Quelqu'un* comporte plusieurs étages, et le narrateur se promène à l'intérieur des chambres de la maison. On trouve des chambres par des voies répétitives qu'il prend pour chercher son papier perdu. Cette recherche passe par la nécessité de construire un cadre pour l'écriture et il arrive un moment où le discours, l'exemple suivant:

(...) Pourquoi est-ce que j'avais l'impression de prendre n'importe quoi, Thérèse Neumann par exemple, ou plutôt que je l'avais prise, que je l'emportais sur le perron? (...) Et tout le temps que je suis resté sur le perron je croyais lire Thérèse alors que je lisais un policier. (...) Ça ne peut être que ça. J'espère que ça ne va pas plus loin, je veux dire plus loin que le

perron, je n'ai pas le courage de tout reprendre, de tout me rappeler, de tout recommencer (Pinget, 1964, p. 157- 158).

Comme on voit sur le passage, le sens de circulation, les endroits où ça ne passe pas font partie de ce travail de recherche des sens possibles. Au sujet de lieu, on voit l'expression de Philippe Hamon, il écrit que:

Contrairement à la littérature qui part souvent du bâti, du cadastre, du parcellaire (c'est-à-dire d'un système statique de "distinctions", maisons de mémoire fictive ou maisons réelles) pour imaginer de ses personnages, l'architecte doit souvent penser parcours, mode d'utilisation, emplois du temps, routines, fonctions et finalités avant de dresser ses cloisons ou de tracer ses routes (Hamon, 1988, p. 9).

Mais Pinget ne part pas d'un système statique. Dans les textes de *Quelqu'un*, un mouvement de va-et-vient naît entre l'écriture et le dessin. L'auteur affirme qu'il fait des dessins seulement pour *l'Inquisitoire*, " il a dessiné les croquis du Château de Broy à mesure qu'il avançait dans le roman." (Rambures, 1978, p. 135). Mais pour *Quelqu'un*, il ne prend jamais le dessin ou la mesure pour construire la maison de famille en banlieue. Il fait des modifications au plan de l'œuvre, et l'on peut voir dans le passage suivant:

Oui Apostolos que j'ai croisée. Elle revenait des gogues. J'ai dû lui dire bonjour. Est-ce qu'elle revenait ou est-ce qu'elle allait. Si elle allait je n'avais pas besoin de lui dire bonjour, au cas où elle aurait dépassé la cage d'escalier. J'espère qu'on comprendre sans que j'aie besoin de faire un dessin. L'escalier est au milieu du couloir et j'arrivais au premier. Elle en revenait, parfaitement, et elle avait déjà dépassé la cage. Je l'ai vue de dos (...) (Pinget, 1964, p. 55).

Comme on voit sur le passage l'endroit pose problème pour narrateur. Et le fonctionnement de la narration du narrateur semblerait qu'il n'affirme pas si elle est ici. Mais Apostolos doit parcourir le couloir en entier pour se rendre de chambre aux toilettes. Il est évident qu'Apostolos passe son temps à aller aux toilettes parce qu'elle

occupe de cette chambre. Et cela fabrique du récit et génère des rencontres. Ou bien elle a été inventée comme personnages avec cette activité particulière et elle est placée à l'autre bout de couloir. Apostolos est ensuite présentée dans la maison sur son trajet: “*Si j'ai croisé madame Apostolos elle ne pouvait que revenir ou aller aux gogues. Ils sont à l'autre bout de couloir*” (Pinget, 1964, p. 54). Par l'habitude, la routine, elle est manipulée par l'espace inventé.

En effet, on peut tirer l'idée que tous ceux qui sont sur les pages nous semblent de temps en temps comme le rêflet de l'imagination du narrateur, comme il a indiqué pour la situation de Gaston. Tout se fait sur les textes par le narrateur. C'est comme l'écriture se fait à mesure qu'elle avance. Ses lieux, ses personnages, sont tous comme les simulacres, le narrateur lui-même semble comme simulacre, comme un fou.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Quelqu'un parle de quelqu'un, c'est comme le titre du roman nous a paru, après notre étude détaillée, comme l'image de la représentation littéraire et l'image de la représentation de l'auteur et de son oeuvre. C'est comme Pinget déclare : "toute ma vie est dans mes livres" (Pinget, 1972, p. 312). Cette particularité de représenter est soulignée par deux aspects: celui de la répétition qui montre ses autres livres et celui de la recherche qui montre son but dans le roman.

Dans le premier chapitre, nous avons essayé de mettre très en détail des relations entre *Quelqu'un* et ses romans précédents. Dans ce chapitre nous avons examiné des romans publiés avant notre livre d'étude. Cette recherche a montré que Robert Pinget est loin de recopier dans ce roman aucun extrait intégral de ses livres précédents. Une copie serait impossible d'ailleurs chez un tel écrivain qui déteste ce qui est statique. Il n'y fait que poursuivre ses recherches sur son passé et il est donc normal qu'il repense toujours aux mêmes événements et images. Notre recherche dans ce chapitre nous a donné aussi l'impression qu'on ne pourrait considérer *Quelqu'un* comme il se doit sans lire les romans publiés avant lui ou du moins qu'il est nécessaire de consulter des livres critiques qui en traitent.

Le deuxième chapitre a été consacré aux termes que nous avons souvent employés dans notre travail. Ces termes appartiennent à la narratologie ou au domaine de la sémiotique littéraire. Mais, comme il s'agit d'une analyse sur un nouveau roman, nous avons vu qu'ils n'étaient pas suffisants et qu'il faudrait ajouter divers autres termes concernant les techniques et les caractéristiques du roman moderne. Nous y avons fait également référence là où cela a été nécessaire.

Dans le troisième chapitre, nous avons étudié les caractéristiques du livre "*Quelqu'un*", elles mettent en scène le dynamisme interne du livre. Les caractéristiques formelles sont relatives plutôt à la typologie de pages et d'écritures du roman.

Quelqu'un est un livre où nous trouvons les fragments d'une vie d'un homme. Après avoir profondément analysé la vie de cet homme, nous avons vu que ce que le narrateur raconte dans le roman est très proche de cette vie. Il s'agit donc d'une fusion du narrateur et de l'auteur.

Quelqu'un est constitué de beaucoup d'éléments thématiques et présente Colloque lieu à l'Université Paris en France. Tous ces travaux sur les œuvres pingétiennes montrent encore qu'elles sont des sources riches soit par leurs sujets, soit par leurs objets. Si nous devons nous exprimer sur la classification de Pignaud prétendant qu'il y a deux courants du nouveau roman, le roman de l'objet et celui du sujet, nous pourrions dire que Pinget avec *Quelqu'un*, est un auteur à la fois du côté de l'objet et du sujet.

BIBLIOGRAPHIE

- Aristote (2002). *Physique*, Livre IV, Paris: Flammarion.
- Astier, P. (1967). De l'oeuvre au texte. *Revue d'esthétique*, 24, 15-16.
- Augé, M. (1989). *Domaines et château*, Paris: Librairie du XX Siècle, Seuil.
- Baylon, C. Fabre, P. (1990). *Initiation à la linguistique*. Paris: Fernand Nathan
- Bakhtine, M. (1981). *Le Principe dialogique*. Paris: Seuil.
- Beaumarchais, Pierre-Agustion Caron de, (1999). *Le Mariage de Figaro*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1955). *Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Boyer, P. (1973). Traits d'une signature, Poétique 14, structure du récit dans l'Inquisitoire. *Poétique*, 14, 29-46, dans Léonard, M. (1986-1987), Logique des genres littéraires, Seuil.
- Caray, F. (2008). *La problématique bibliothèque de Robert Pinget dans l'Inquisitoire, l'Apocryphe, Cette voix et Quelqu'un*. Thèse de maîtrise, Université Paris IV, Paris, consulté au site nommé <http://cm.revues.org/90> le date 28.05.2012
- Caray, F. (2011). *La répétition dans l'œuvre de Robert Pinget: Le système et le manque*, Thèse de doctorat, Université Paris IV, Sorbonne, consulté au site nommé <http://www.paris-sorbonne.fr> le date 25.05.2012
- Chenet-Faugeras, F. (1995). *Paysage et poétique*, Paris: Seuil.
- Claude, S. (1986). *Discours de Stockholm*, Paris: Editions de Minuit.
- Des Forêts, L. R. (1980). *Voies et détours de la fiction*. Paris: Editions de Seuil.
- Duncan, A. (1990). Claude Simon: le projet autobiographique. *Revue des Sciences Humaines*, 220, 47-62.
- Frye, N. (1957). L'Anatomie de la critique, p. 54, Article, Paris: Gallimard, dans Robert Pinget et le matériau onomastique de Léonard, M. (1986-1987), *Article, Etudes Littéraires*, 19, 10., consulté au site nommé www.erudit.org le date 02.05.2012
- Genette, G. (1972). *La Littérature et l'espace, (Figures III)*. Paris: Seuil
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction, Poétique*. Paris: Editions du Seuil.
- Genette, G. (1992). *Palimpseste, La Littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- Genette, G. (1979). *La littérature et l'espace, (Figures II)*. Paris, Seuil, coll. "Points", p.43-48

- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1979). *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Grzesiak, C. (2001). *Les personnages-écrivains aux prises avec l'écriture dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget*. (Thèse de maîtrise, Uniwersytet Marii Curie-Sklodow-Skie), Lublin: Wydawnictwo, consulté au site nommé <http://www.umcs.lublin.pl>, le date 25.05.2011
- Grzesiak, C. (2008). *L'autoréflexion critique de Robert Pinget et de ses personnages-écrivains: d'un projet inconscient à une écriture consceinte*. (Thèse de doctorat Uniwersytet Marii Curie-Sklodow-Skiej), Lublin: Wydawnictwo UMC, consulté au site nommé <http://www.umcs.lublin.pl> le date 25.05.2011
- Grzesiak, C. (2010). *Graal Flibuste de Robert Pinget ou le voyage dans un monde à la fois imaginaire, mystérieux, merveilleux et fantastique*. Article Uniwersytet MariiCurie-Sklodow-Skiej, Lublin: Wydawnictwo, consulté au site nommé <http://www.umcs.lublin.pl>, le date 25.05.2011
- Godefroy, (1982). *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX au XV siècle*. Genève, Paris: Slatkine
- Imbs, P. (1968). *L'Emploi des temps verbaux en Français moderne: essai de grammaire descriptive*. Paris: Editions Klincksieck.
- Iwata, Y. (1996). *Ecriture et intériorité dans quatre romans de Robert Pinget*. Genève: Slatkine.
- Labat Yapaudjian, C. (2007). *Ecriture, deuil et mélancolie dans les derniers textes de Samuel Beckett, Claude Simon, Robert Pinget*. Thèse de doctorat, Sorbonne-Paris IV, France, Editions Classique: Garnier.
- Leal, E. (2009). *La mise à la mort du récit dans l'oeuvre romanesque de Robert Pinget*. Berne: Peter Lang.
- Léonard, M. (1986-1987). Robert Pinget et le matériau onomastique de Martine Léonard (1986-1987), *Article, Etudes Littéraires*, 19, 3-15, consulté au site nommé www.erudit.org le date 02. 05.2012
- Liéber, J.C. (1973). Structure du récit dans l'Inquisitoire, p. 37, Poétique 14, dans Robert Pinget et le matériau onomastique de Martine Léonard (1986-1987), *Article, Etudes Littéraires*, 19(p.85), consulté au site nommé www.erudit.org le date
- Liéber, J.C. (1986). *Le Procès du réalisme*, Paris: Editions de Minuit.
- Martin, D. (1997). Le jardin des plantes. *Le Magazine Littéraire*, 359, 68-70

- Nicole, E. (1983). L'onomastique Littéraire. *Poétique* 54, (Leonard, Martine, (1986-1987), "Pinget et le matériau onomastique *Article, Études littéraires*, 19(3), 29-46, Hiver, consulté au site nommé <http://www.erudit.org> le date 02.05.2012
- Pellegrin, P. (2002). *Physique*. (Livre IV), Paris: Editions du Seuil.
- Piégay-Gros, N. (2001). *Le récit mélancolique de Robert Pinget. Dans La Traversée de la mélancolie*. Université Paris VII-Denis Diderot, Anglet: Atlantica.
- Piégay-Gros, N. (2002). *Fiction et mélancolie*. Université Paris 7-Denis Diderot, Anglet: Atlantica
- Piégay-Gros, N.(2005). *Le Roman*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Pinget, R. (1951). *Entre Fantoine et Agapa*. Paris: Gallimard.
- Pinget, R. (1952). *Mahu ou le matériau*. Paris: Gallimard.
- Pinget, R. (1953). *Le Renard et la boussole*. Paris: Gallimard.
- Pinget, R. (1956). *Graal Flibuste*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1959). *Le Fiston*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1961). *L'Hypothèse* Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1962). *L'Inquisitoire*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1964). *Quelqu'un*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1967). *Cette chose*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1969). *Passacaille*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R.(1972). *Pseudo-principes d'esthétique, (et discussion), Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. tome2: Pratiques, colloques de Cerisy-la-salle, Paris, UGE, 109comme.10/18. Déclaration dactylographiée de Robert Pinget au colloque de New York University
- Pinget, R. (1975). *Cette Voix*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1980). *L'Apocryphe*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1982). *Monsieur Songe*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1984). *Le Harnais*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R.(1985). *Charrue*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1986). *L'Ennemi*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1990). *Du Nerf*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1991). *De Rien*. Paris: Editions de Minuit.
- Pinget, R. (1991). *Théo ou le temps neuf*. Paris: Editions De Minuit.
- Praeger, M. (1987). *Les romans de Robert Pinget: Une écriture des possibles*. Paris: Klincksieck.

- Pouillon, J. (1993). *Temps et roman*. Paris: Gallimard
- Rambures, J. L. (1978). *Comment travaillent les écrivains*. Paris: Flammarion.
- Renouard, M. (1993). *Robert Pinget à la lettre*. Paris: Belfond.
- Rey, A. (Ed.). (1998). CF. *Le Robert*, Dictionnaire,(2 ed, vol 2 p. 25). Paris: SNL, Le Robert
- Rıfat, M. S. (1991). *Yeni Roman, Michel Butor ve "Roman Üstüne Denemeler" Préface à la traduction turque d'Essai sur le roman*.de Michel Butor, İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un Nouveau Roman*. Paris: Editions de Minuit, coll. "Critique"
- Roland, B. (1981). *Le Degré zero de l'écriture, "L'écriture du roman"* Paris: Editions du Seuil.
- Ruffel, D. (2002). *L'écriture-fiction de Robert Pinget: Le roman comme scène, Paris: Ecole Supérieur*. consulté au site nommé www.remue.net le date 25. 05. 2012
- Sarraute, N. (1956). *L'Ere du Soupçon*. Paris: Gallimard.
- Simon, C. (1986). *Discours de Stockholm, Alain Robbe-Grillet, 1963, "Pour un Nouveau Roman*. Paris: Editions de Minuit.
- Taminiaux, P. (1997). Images et apparition lire après la lecture dans L'Ennemi. *Poétique de la négation*, (p. 217), Paris: Montréal, L'Harmattan
- Taminiaux, P.(1994). *Robert Pinget*. Paris: Editions du Seuil.
- Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Editions du Seuil.
- Todorov, T. (1982). *Littérature et réalité*. Paris: Editions du Seuil.
- Uygar, M. (1993). *İnsan açısından edebiyat*.İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Viart, D. (2005). *La Littérature au Présent: héritage, modernité, mutations*. Paris: Bibliothèque Bordas.

CIRRICULUM VITAE

Nom: AYDIN

Prénom: Pınar

Date de naissance: 02.05.1984

Lieu de naissance: Muş

Numéro de téléphone: 0534 3018073

DIPLOME

Ecole primaire: Kurtuluş İpekişeri ilkokulu ve ortaokulu

Lycée: Gümüşpala Lisesi-2000.

Licence: Département d'Education de la Langue et Littérature Françaises de l'Université Cumhuriyet-2004.

Maîtrise: Département d'Education de la langue Française de l'Université Çukurova-2010.

EXPERIENCE TRAVAIL

2012-2013 Pofesseur d'Anglais au Seviye Dergisi Dersanesi à İZMİR