

Article

« Parade, paradoxe et auto-parodie : "l'Apocryphe" et les carnets de monsieur Songe »

Anthony Cheal Pugh

Études littéraires, vol. 19, n° 3, 1987, p. 81-97.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500772ar>

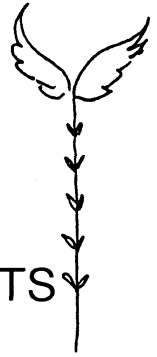
DOI: 10.7202/500772ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



PARADE, PARADOXE,
ET AUTO-PARODIE :
L'APOCRYPHE ET LES CARNETS
DE MONSIEUR SONGE

anthony cheal pugh

Abstract: *Taking several of Pinget's novels as a point of departure, the author examines the ways in which the story parodies itself, slips constantly into autoreferentiality, and how this procedure which remains as a constant in Pinget's work brings about a transformation of the role of the reader.*

Ce n'est pas moi dont il est question.

Mallarmé¹

Le Livre

À peu d'exceptions près, les romans de Pinget décrivent, allégoriquement ou littéralement, la situation d'un écrivain aux prises avec les contraintes d'un art, plus concerné par ses processus internes que par la représentation du monde tel qu'il est décrit et narré dans la tradition du roman réaliste ou psychologique. Les peines et les joies de la création littéraire sont le sujet d'une série de variations («[...] sur un sujet») poursuivies à travers une œuvre qui impressionnerait rien que par cette obstination continue à se réfléchir. Avec *l'Apocryphe*², une limite semble avoir été atteinte, pourtant : le

manuscrit dont il est question dans la fiction, incomplet, plagié, raté, ne constitue « Pas de quoi faire un roman »³. Parodiant ironiquement le roman à « message », l'anecdote fragmentaire reflète le *désastre*⁴ d'un texte sans auteur fiable et sans destinataire identifiable. Auto-réflexive, la même anecdote devient le miroir négatif du texte dans son ensemble, et le roman se transforme en ouvrage parfaitement réussi. Celui-ci, Livre modèle, réalise plus d'un souhait mallarméen⁵.

Résumons brièvement l'essentiel de « l'histoire » pour voir le mécanisme de ce glissement de la parodie en autoréflexion dans *l'Apocryphe* et comment le rôle du lecteur est transformé par le travail du texte.

Histoire-Prétexte

L'oncle, maniaque de l'écriture, lègue un manuscrit défectueux à ses neveux et petits-neveux ; ceux-ci laissent plus d'une version de ce travail de douteuse authenticité à des copistes et des éditeurs qui les remanient, les interprètent et les transmettent à leur tour à d'autres lecteurs qui tâchent d'en compléter le sens.

Parodie

Tel processus de prolifération d'une matière fictionnelle de base, ayant lieu à « l'intérieur » du « monde » représenté, touche à peine le lecteur empirique. À condition d'être oubliée, une fois le livre lu, l'anecdote n'est nullement problématique : l'on supporte assez bien le chaos s'il est seulement *représenté*. Classifiable parodie ironique simple, dans la mesure où ce qui est parodié reste facilement identifiable, le livre serait, à première lecture, et réduit à son seul contenu romanesque, un pur divertissement intra-littéraire aux dépens de la mode actuelle de la fragmentation.

L'Indécidable : « Ou bien » (C, 17, etc.)

La parodie, cependant, n'est pas nécessairement ironique : le discours parodique peut bien et s'opposer à un autre, inféré ou cité, et fonctionner « à côté » d'autres discours non parodiques, et dans ce cas il peut y avoir une modulation, ou une alternance de « tons » : ironiques, comiques, pathétiques. De

plus, le « ton » peut consister en un mélange de tons : il peut rester suspendu entre le comique et le pathétique.

La Réputation : (de moraliste... ?)

« je me demande bien ce qu'on pourrait bien être d'autre lorsqu'on se mêle d'écrire... en français du moins » (H, 58)

Est parodié également (toujours « dans » la fiction de *l'Apocryphe*) certain système de transmission littéraire traditionnelle opposant « génies » et « écrivains » moins ambitieux. Ceux-là, servis et desservis par ceux-ci (cette série de lecteurs, copistes, critiques et commentateurs qui finissent par noyer l'œuvre dans leurs discours répétitifs, citationnels, et en général redondants) sont tous maintenus en leur place dans la structure hiérarchique par la Réputation. Au sommet, c'est le « génie ». Le problème, c'est que personne ne sait en quoi cela consiste : « Qu'est-ce qu'un bon auteur ? » (C, 27). Monsieur Songe s'en sort de façon pragmatique : en écrivant une série de variations sur le problème qui consiste à... définir le génie. Mais dans *le Harnais* et *Charrue*, tout en parodiant le goût de la maxime, si profondément enchâssé dans la culture française, Pinget démontre qu'on n'en sort pas si facilement : rien qu'à écrire *en français*, on est dedans. Postmodernité et Néo-Classicisme ? Le texte est le même.

La Doxa

À l'auteur qui survit au procès social et qui crée, par-dessus le marché (économique), de beaux livres, revient donc le mérite d'avoir non seulement réussi, prouvant ainsi qu'il est égal à sa réputation, mais celui de l'avoir fait en respectant les critères esthétiques les plus orthodoxes. Le système « classique » (toujours opératoire sur le marché du livre) est à double tranchant, pourtant, car les jugements littéraires sont à la fois dictés par la *doxa* critique et prononcés par des lecteurs à titre individuel. Idéalement, ces jugements venus des deux bords se recoupent : l'on peut aisément prouver, dans ce cas, que l'évaluation et l'appréciation des grandes œuvres se passent de critères théoriques et techniques. Cela va de soi : le texte que vous avez dans les mains suffit, pas besoin de commentaires compliqués (Latirail s'exprimait ainsi, autrefois...) ⁶.

Cadres

Il est évident, pourtant, que les textes « classiques », considérés ainsi, sont tout aussi « narcissiques » que ces ouvrages modernes qui gênent certains lecteurs à cause de leur « circularité », ou parce qu'un discours critique ou autocritique les encadrent de l'intérieur. Alors que le cadre (critique ou autre) à « l'extérieur » de l'œuvre, d'être invisible, n'en contrôle que plus autoritairement la lecture.

Un Lecteur

« Obséquieux fantôme », le lecteur de *l'Apocryphe* qui ne dépasse pas le niveau « lisible » du roman (suivi par le critique muni d'une « parole prête aux occasions »⁷) sera fasciné par le spectacle d'un moderne se mirant dans le reflet de son texte, mais sera incapable d'en rompre le charme. Déferent envers l'œuvre et l'autorité de son fantomatique créateur, partout présent, mais visible nulle part, le lecteur-servant refermera donc le livre (A, 178), mais sans remarquer qu'on ne peut pas, en toute logique, accomplir ce geste de clôture littéraire et lire les mots qui le décrivent (l'anticipent) en même temps.

Critique et Clôture

À la fin de *l'Apocryphe* tout commentaire critique additionnel paraît ainsi superflu : le texte contient un niveau de « métacommentaire » si puissamment contrôlé — en dépit de l'incohérence superficielle de ce qui apparemment se désigne comme un « fatras de contradictions » (A, 40) — que le lecteur pourra fermer le livre en toute tranquillité. La question du jugement (la question esthétique en générale) dont la primauté paraissait jusque-là indiscutable (grâce au leitmotiv « Qu'est-ce qu'un beau livre ? »), d'abord suspendue, est résolue par les fréquentes exhortations à s'engager directement avec l'œuvre « à l'état ». Double fidèle du destinataire/narrataire sollicité tout au long de l'ouvrage, le lecteur se rend au texte qui lui, se transforme, en un tour de main, en « l'original ». Autant dire qu'avec ce geste le livre réussit à mimer une clôture parfaite : il se replie sur lui-même, au moment où le lecteur, se croyant directement interpellé par la dernière phrase, « ferme le livre ». *L'Apocryphe* redevient-il, de cette façon, en son geste final,

après avoir égaré le lecteur (narcissique/empirique) dans un discours labyrinthique, un texte « lisible » ?

Du Mystère

Dans une étude des « positions » assignées au lecteur du roman, nous avons démontré qu'à force de s'assimiler au narrataire, le lecteur « empirique » risque de manquer à son rendez-vous avec le texte *écrit*¹⁰ : comme tout sujet-lecteur « sa seule faute est une faute de position » (Blanchot dixit). Piégé, il tombe dans un trou soigneusement creusé à son intention, ayant été autoritairement dirigé vers l'abîme de son désir par les voix sibyllines l'invitant à *interpréter* les fragments énigmatiques d'un discours ineffable. La question herméneutique (c'est-à-dire la question de la *place* de l'herméneutique dans la lecture) est donc posée et neutralisée par la même occasion, puisqu'elle demeure, à la fin, la question des questions, toujours ouverte, un Mystère qui réside dans les Lettres, certes, et ailleurs... peut-être.

Le Néant

Simple « prétexte », ayant comme seule fonction de continuer de faire tourner les rouages de la machine infernale de l'écriture, l'histoire du manuscrit, et de ses éditeurs et lecteurs, finit donc par se révéler parfaitement réversible : elle se retourne comme un gant, et le « beau livre » dont parlait, spéculativement, la voix narrative, s'étant métamorphosé en celui que nous venons de lire, disparaît dans « le Grand Néant du Verbe » (GF, 45).

Le Hasard : « Si j'étais le Hasard » (S, 74)

Le texte est encore là, pourtant : le dévoilement de la « fiction de la narration » peut abolir le prétexte anecdotique, ainsi que les « personnes » qu'il véhicule, mais la lecture ne pourra recommencer qu'au prix de reconnaître que les éléments du texte, produits du Hasard comme le reste, sont nécessairement irrécupérables : aucun commentaire ne les maîtrisera définitivement.

Mémoire : « [...] *je ne me rappelle que trop...* » (C, 74)

Désormais, les paris sont ouverts, ce qui n'implique pas, cependant, que la lecture est « libre », car nul déchiffreur n'échappe à la machine culturelle de la « mémoire textuelle », vaste réseau inter/intra/textuel d'échos et d'images, de mots, de phrases, de noms. Et comme le remarque si bien R. Terdiman⁸, la mémoire, précondition de toute intertextualité, ne cesse de produire, depuis le XIX^e siècle, des effets *ironiques* qui renvoient au lecteur la responsabilité de situer chaque énoncé dans le *contexte* global du discours, et des voix qui s'y confondent et s'y opposent.

Tout acte de lecture est ainsi *déjà* « abîmé », toute tentative d'interprétation suspecte. Avec Flaubert et Mallarmé, l'écriture, l'histoire et la mémoire ne cessent pas, radicalement dissociées, de rappeler avec nostalgie l'ère mythique de leur solidarité : « La perception de la mémoire comme un danger s'éveille dans notre culture au moment précis où le caractère de la mémoire elle-même se transformait profondément »⁹.

Face à ce que R. Terdiman appelle « la déculturation de la mémoire », par la création de fausses histoires (nationales, littéraires, scientifiques, etc.¹⁰), le texte fictionnel moderne cherche, à travers l'unique mode narratif apparemment authentique, l'autobiographie, une voie de salut. Pour se retrouver, de nouveau, devant la fictionnalité, retombant dans les mêmes pièges reconnus par les premiers maîtres de la métafiction, Cervantès, Sterne, Diderot. Il y en a un, pourtant, qui ne se déconstruit pas : le piège du Temps, qui se cache dans les interstices de tout discours narratif basé sur les présupposés d'une temporalité déjà modelée, elle-même, sur celle construite par le récit de fiction¹¹.

Désastre : « *Strictement j'envisage [...] la lecture comme une pratique désespérée* » (M. OC, 647)

C'est ainsi que dans notre post-modernité, toute posture lectorale fixe, ou dépendante d'une approche théorique pré-établie — narratologique, sémiotique, psychanalytique, etc. — est minée d'avance, et impossible à maintenir « sans subir le désastre » (A, 55).

Références

Et c'est pourquoi, dans *l'Apocryphe*, de reflet en reflet, à mesure que le manuscrit apocryphe fictif est transmis de lecteur en lecteur, et assujetti à retouches, censures, plagiat, et jusqu'à des refontes totales, la situation du lecteur empirique du texte matériel n'arrête pas de se signaler, comme si elle était la seule dont on pût dire quelque chose ayant des chances de se reporter à un « référent » réel. Le texte, d'ailleurs, pousse un peu dans ce sens, à la recherche d'une nostalgique identité entre le maintenant de l'énonciation et le *temps* (passé) de l'énoncé : « Références réconfortent » (A, 169). Le lecteur-servant (empirique), obéissant, s'étant assimilé au narrataire ou « lecteur implicite » (fictions narrato-sémiologiques) et aux destinataires (fictifs) du manuscrit (même pas fictifs : mythiques), accepte qu'il n'a pas d'alternative, étant obligé de prendre l'œuvre telle quelle, et de « se résoudre à déchiffrer le texte en l'état » (A, 58).

Métatexte

Lisant ces injonctions diverses comme si elles s'adressaient à lui (elle, moi, toi), le lecteur se laisse ainsi manipuler par un métacommentaire particulièrement séducteur. Directement issu, semble-t-il, d'une source auctoriale et autoritaire, mélange subtil de références doubles (au manuscrit fictif et au texte du roman lui-même), ce discours est truffé de vagues formules mystérieuses, prémonitoires ou apocalyptiques. Égaré, le lecteur ne s'en sortira pas sans *relire*, ce qui signifie aussi, *relier* les divers niveaux du texte (prétexte, autotexte, métatexte) après les avoir préalablement *déliés*. Ainsi comprendra-t-il à la longue qu'il faut inverser complètement l'appareil optique et conceptuel qui dirige l'acte de lire. Mallarmé l'attendait (comme toujours) au coin : « Le volume, je désigne celui des récits ou le genre, procède à l'inverse [...] »¹².

Doubles abscons

Inattentive « au danger double », la lecture « narcissique » (c'est-à-dire préoccupée uniquement par son double dans la fiction ou dans le métatexte) risque de prendre l'un ou l'autre (ou les deux) pour le prétexte du texte lui-même, après avoir pensé d'abord que le prétexte « générerait » le reste (croyant,

assez logiquement, qu'un « prétexte » précède, génétiquement, un texte). Et c'est ainsi que nous confondons, tout le temps, une série de « personnes » parfaitement imaginaires. Par exemple, un auteur biographique et un lecteur empirique (les épithètes sont interchangeable, ne servant, ici, qu'à établir quelques distinctions aussi élémentaires qu'inutiles), alors que ce sont des « personnes » qui ne figurent, ni les unes ni les autres, dans le texte (sauf en tant qu'absents de tout discours écrit).

Direction Fin

Invité à continuer et à terminer un livre devenu incontrôlable (A, 167), épris, en outre, de sympathie pour celui qui a imaginé un tel « discours bouleversant d'incohérence » (A, 55), le lecteur (l'empirique, ou qui se croit tel) trouve en effet, vers la fin du roman, une confirmation apparente d'une lecture qui mène droit à la fermeture d'un ouvrage censément « ouvert »⁴ :

Il va lui trouver une direction à cette œuvre, il mènera lui-même la barque à bon port (A, 167-8).

Transfert sans Trace : « — Pour opérer un transfert » (M. OC, 640)

La lecture littérale du texte autobiographique sous-jacent se précipite donc vers une espèce de transfert, mais parodique, puisqu'il permet au sujet « original » de passer de nouveau derrière l'écran du papier. Si « autoparodie » il y a, elle fonctionne, ici, aux dépens du lecteur : c'est son désir de s'identifier à l'auteur qui lui est renvoyé. On ne peut plus, à la limite le désigner, ce « lecteur » : ni « il », ni « elle », ni « moi » ni « toi », il s'efface.

Sortir du Je(u)

Dans les carnets de Monsieur Songe, le jeu (qui consiste à exhiber et à parodier des universaux de texte sémiotiques) est expliqué, mais condamné du même coup :

Et puis il se dit ce petit jeu qui se joue entre Monsieur Songe écrivant et Monsieur Songe jugeant ce qu'il écrit, avec tout ce qu'il comporte de dédoublements faciles et d'abîmes en trompe-l'œil, fournit une matière bien maigre et d'ailleurs bien fatiguée à ce que j'appelle ma plume. Tâcher d'en sortir. (S 95)

Fatigue : « La barbe » (C, 38)

La fatigue de Monsieur Songe n'est pas, bien sûr, un phénomène neuf : « RP » nous avertit qu'il ne fait que reproduire des histoires « écrivainées » sur une vingtaine d'années où son double fictif (ou celui que nous aurons tendance, quasi automatiquement, à prendre pour le porte-parole de l'auteur) exprime, ironiquement, le scepticisme de son créateur vis-à-vis des idiomes critiques en vogue pendant cette même période. Les cibles principales sont la sémiologie et la psychanalyse, ce qui n'est pas très étonnant. La meilleure défense, c'est l'attaque.

Parade

« Parade » narcissique classique ¹³, cette « fatigue » consiste, en fait, en une manière d'attaque camouflant une stratégie de défense qui, elle, se traduit par un goût pour la *répétition* qui, sérielle (comme chez les compositeurs baroques), divertit en fascinant, méthodiquement : c'est le plaisir (d'écrire) qui fatigue l'auteur. S'il était vraiment fatigué d'écrire, il n'écrirait plus (pléonastiquement). Quoi qu'il en soit, « II » n'a pas l'intention de livrer sa psyché ni aux professionnels, ni aux amateurs qui empruntent leur terminologie. Le problème, c'est que la renommée exige un Caractère (cf. l'anecdote que raconte Songe à « un artiste obscur et malheureux », H. 20). La seule solution : *jouer* à « l'auteur », par le moyen de la parade, en plus des masques plus conventionnels.

Liberté

En l'absence de tout « pacte » ou contrat autobiographique nous obligeant (?) à respecter les vues de notre « auteur » (qui lui — si c'est bien lui entre les guillemets — ne respecte aucunement la liberté des lecteurs et critiques parodiés dans les fictions...), le lecteur peut donc se rassurer : il n'est pas impliqué dans ce petit jeu entre Psyché et Écho. Il peut observer, mais de loin, et sans se sentir le moins du monde concerné, le spectacle curieux de l'écrivain moderne « se mirant » dans son texte auto-réflexif. Comme si le langage ne se réfléchissait que dans la « métafiction »...

Narcisse lecteur

À force de regarder du côté de l'auteur et de ses doubles, nous pourrions facilement oublier que « le lecteur » dont il est question ici (et dans la théorie de la réception en général) est tout aussi apte que l'autre, là-bas, « derrière » le texte, à se camoufler en adoptant des pro-noms. La « stratégie défensive/agressive » est donc double également, et reflète fidèlement des craintes symétriques, chez le lecteur, à celles de Monsieur Songe. Le lecteur, par contre, en sa relative passivité, peut plus facilement les refouler que le sujet de la fiction dont le rôle dans l'énoncé est dédoublé, pour réapparaître au niveau de l'énonciation. C'est pourquoi Songe doute si fort de sa réalité. Mais l'humour de la démonstration masque au lecteur le fait que lui aussi, il manque à sa place.

Personne : « Léger doute pourtant sur le mot lui » (H, 45)

Tout acte de lecture participe ainsi à une manière de « double entrave » psychique (le « danger double » de Mallarmé) qui fait que les voix que nous croyons entendre et les personnes que nous imaginons voir, dans l'œuvre, à travers la fiction, ou derrière l'écran du texte, sont assimilées aux voix (ancestrales) et aux personnes (grammaticales) qui peuplent nos têtes de leurs figures, de leurs échos, et de leurs absences :

Le sujet [...] est [...] un être de langage qui [...] constitue son propre clivage par rapport à la pensée. Avec et après le langage le sujet se manifeste et s'efface, par un cogito où le « je pense » reste suspendu à ce qui est pensé, mais renvoie aussi à ce qui ne l'est pas ; où s'impose la relation du sujet à l'autre, à l'inconscient¹⁴.

Identités : le Tiers inconnu : « [...] un tiers personnage attentif à ne rien révéler de sa présence » (A, 166)

Il se répète en poursuivant ses exercices que le personnage qu'il évoque doit être le même que celui qui écrit, ce qui implique un effort de synthèse où l'un des deux perdrait des plumes, mais lequel ? À moins qu'un troisième ne les récupère, maigre profit, mais sous quelle identité ? (C, 24)

On n'en sait rien.

Vide, Différance

En un retournement final qui le ramène au début du texte et à l'origine de son désir de le comprendre et de le maîtriser, le

lecteur de *l'Apocryphe* devient donc le double narcissique de la « voix » narrative qui souhaite voir émerger du chaos « un beau texte », capable de dénier le néant même d'où il est sorti. Et c'est dans cette crainte du vide derrière le langage de la fiction et le monde qu'il produit, et qui « infecte » de nihilisme la tête de tant de narrateurs pingetiens, que nous trouvons l'origine du réflexe narcissique primaire de la « parade » défensive. Thème constant dans les écrits de Pinget, cette hantise du néant se retrouve, par exemple, au cœur de la généalogie de *Graal Flibuste* (où tout commença, d'ailleurs, dans une cave où est enfermée, fictive captive, « ma mère l'écho », GF, 56). Exilé de la parole par l'exercice d'un art silencieux, privé de toute réponse à son appel, le Poète reste en deçà du « vrai langage », à attendre l'écho de ses signes muets.

Néant du Verbe, Plaisir du Langage

Le texte écrit demeure dans l'angoisse de ce manque originaire : il s'agit, en quelque sorte, de faire fructifier (mais *seul*, sans pénétrer l'oreille de l'autre¹⁵) un Verbe reconnu, dès le départ, comme foncièrement stérile ou vide. Ainsi, toujours dans *Graal Flibuste*, la semence du nain Rzewek « jaillit dans le Grand Néant du Verbe » (GF, 45). Trônant au centre de cette mythologie fantasque, d'ailleurs, est le « dieu du silence » (GF, 52), ce qui suggère que si les sujets fictifs des romans de Pinget sont en manque, doutant et de la permanence de leurs rapports aux autres et du bien-fondé de leur propre existence, c'est qu'au cœur (littéralement) de ces fictions une parole fait défaut. Dans la généalogie des rapports affectifs, telle absence crée, typiquement, une structure de doute ancrée dans l'angoisse du vide :

Si le narcissisme est une défense contre le vide de la séparation, alors toute la machine d'imageries, de représentations, d'identifications et de projections qui l'accompagnent dans la voie de la consolidation du Moi et du Sujet est une conjuration de ce vide. La séparation est notre chance de devenir narcissiens ou narcissiques, des sujets de la représentation, en tout cas. Le vide qu'elle ouvre est cependant aussi l'abîme à peine couvert dans lequel risquent de s'engloutir nos identités, nos images, nos mots¹⁶.

**Répétition, Échos : « *Tout redire [...] pour tout renouveler* » (H, 46) ;
« *Certain écho très lointain, impersonnel, imprévisible* » (C, 44)**

L'innocence, la rédemption, la grâce, et d'autres motifs religieux récurrents depuis quelque temps dans les romans de Pinget, loin de signaler un goût pour une religiosité de mauvais aloi, seraient donc reliés non seulement au problème majeur de tout écrivain post-mallarméen (la hantise de la page blanche et de la stérilité créative) mais à une crise d'identification lointaine qui, « jouée » par le biais de l'œuvre écrite, à travers un discours ouvert aux échos anciens de toutes sortes, trouve un réconfort authentique dans des « références » à d'autres textes, mais surtout aux textes capitaux de la culture occidentale, de *Don Quichotte* (le modèle principal de la « désécriture » pingetienne) jusqu'à L'Écriture Sainte : « Paternel, narcissique, maternel : l'amour chrétien se nourrit à toutes les sources de la défaillance individuelle, et propose peut-être la mosaïque de paroles la plus riche que l'être humain, ce précoce possédé, cet amoureux, ait envie d'entendre »¹⁷.

L'Authentique et le Factice ; l'Auteur dépinglé ; le Lecteur abîmé

Plus qu'aucun des romanciers de son époque, Pinget paraît sensible au côté *factice* du souvenir en général et de la mémoire personnelle comme matière à écrire en particulier¹⁸. Il faut *parer* au discours autobiographique, le faire « désécrire » par *un autre*. Toute voix « authentique » est aussitôt parodiée ou niée (surtout dans *l'Apocryphe*). Ni l'auteur biographique ni une « personne » (*persona*) le représentant, ni une « voix » ne subsistent : auteurs, écrivains et « écrivurons » ont si soigneusement retiré leur épingle du jeu, que toute tentative en vue de leur renvoyer le texte (c'est-à-dire de répondre aux appels parfois désespérés qui semblent en émaner) est vouée à l'échec. Le lecteur se retrouve, après s'être identifié aux « narrataires », dans une situation symétrique à celle de tant de narrateurs pingetiens : à la recherche d'un destinataire pour son discours incohérent. Quoique très flatteuses pour le lecteur/critique de corvée — déroutantes même — les sollicitations directes du genre « Que celui qui lit comprenne » (A, 91), restent *suspendues*, adressées... à qui ?

Re-Jeu, heu-reux : « À quoi sert cela — / À un jeu » (M. OC, 647)

Le dilemme existentiel et créatif de l'écrivain « défailant », ouvertement déclaré au cours des petits jeux et exercices de morale (et de patience) de Monsieur Songe, est cependant parodié, et assez cruellement. Mais le jeu (à commencer par celui de la bobine, et surtout depuis les travaux de M. Klein et D. Winnicott) est chose sérieuse, mortelle même, l'équivalent à la fois d'un deuil et d'un travail de distraction et de réparation symbolique. Sans lui, pas de créativité, pas d'auteurs, et pas de lecteurs non plus : comment se laisserait-on séduire par la fascination qu'exerce la fiction, si l'on ne savait pas *jouer* la présence d'absences ?

Sourde Oreille

La stratégie de défense identifiée tout à l'heure représente ainsi à la fois une tentative de distanciation classique, présentée sous le couvert de l'humour et de l'ironie, et un simple réflexe d'*auto-défense* vis-à-vis de ce « premier lecteur » à qui, pour Blanchot du moins (avec Pinget, c'est moins sûr), le texte toujours s'adresse, mais qui, paradoxalement, est incapable de le lire : l'auteur lui-même¹⁹. Entre le moi écrivant et le moi lisant c'est encore le vide, une barrière absolue : Narcisse n'entendra jamais Écho en personne : « Le narcissisme et sa doublure, le vide, sont en somme nos élaborations les plus intimes, les plus fragiles et les plus archaïques, de la pulsion de mort »²⁰. Nous aboutissons ainsi à la question que la critique structuraliste, naguère, négligeait au profit du fameux « Qui parle ? », « Qui écoute ? » et « Qui lit ? » seraient des devises plus appropriées aux textes de Pinget.

Divertissement

Les carnets de Monsieur Songe, pur divertissement sérieux et sériel, *jouent* à la parade, à la fois pour parer au vide et maintenir la séparation qui fait qu'existe le problème qu'explorent, avant tout, les écrits de Pinget : la question de *l'identité*, donc du sujet en sa *différence*.

Plaisir

De l'oscillation entre les deux pôles, négatif et positif, de la démonstration, nous dérivons (comme toujours, chez Pinget)

vers un plaisir intense qu'il faudrait essayer d'analyser d'un peu plus près. Pour ce faire, il est nécessaire de confronter un autre paradoxe encore, le dernier, peut-être. Il consiste à admettre notre incompétence totale devant la question même du paradoxe : c'est-à-dire la question de l'identification de la *doxa* que nous sommes censés opposer²¹. Le texte « sérieux » par excellence (*l'Apocryphe*) représente-t-il le « vrai » Pinget, ou sont-ce les « divertissements » qui le révèlent le mieux ? Les textes qui nous mettent devant de tels paradoxes sont-ils soigneusement combinés — c'est-à-dire froidement composés, en vue de piéger le lecteur — ou bien, au contraire, ne pourraient-ils pas représenter, tout simplement, le résultat d'une enquête personnelle au cours de laquelle l'écrivain s'est posé, en toute sincérité, et selon ses humeurs du moment... la question de sa sincérité, par exemple ?

Vérité et Écriture

Une remarque dans *le Harnais* bloque, de façon très derridienne, cette approche : « quel écrit pourrait se vérifier » (H, 12).

Désarroi, Dé-lire, Désécriture : « Comment leur faire comprendre qu'un texte n'est bien écrit que désécrit ? » (C, 52)

Le texte désécrit ne pourra être lu que par un lecteur qui le dé-lit, et se défait (accepte sa défaite), ayant abandonné l'idée que l'ouvrage se reporte à quelque chose en dehors des « exercices » qui s'y pratiquent. Texte et lecteur reflètent leur désir et leur délire mutuels.

Autoparodie et Anti-méthode²²

Comme nous l'avons fait remarquer tout à l'heure, les trois textes attribués à Monsieur Songe tournent autour des problèmes soulevés par *l'Apocryphe* : d'un côté c'est le constat d'impuissance créative, ou le pôle négatif, et de l'autre, pôle positif, la démonstration, frappante, d'une méthode de composition qui inverse la procédure « normale » grâce à laquelle, petit à petit, une œuvre se crée, se développe, et s'achève. Cette méthode « négative » ne l'est qu'en vertu d'une contradiction, cependant : le texte apparemment « désécrit » est en

fait composé, organisé, et très méthodiquement... « désécrit ». *Charrue* commence, par exemple, avec une vertigineuse et très méthodique démonstration d'une « anti-méthode » dialogique.

Autographie

Dans les « carnets » le niveau du métacommentaire ne se cache donc plus. Parfaitement lisibles, les notes, dialogues, maximes et remarques s'appliquent tous, à première vue, à la situation de l'écrivain, à travers le verre déformant de la personne de Monsieur Songe. Décodables selon un certain nombre de règles que la critique est tout à fait capable d'énumérer, à condition de maintenir un discours qui ne se confond ni avec celui de l'énoncé ni avec celui que l'on attribue à un supposé « sujet de l'énonciation », ces observations sur la torture quotidienne de l'écriture renvoient à quelqu'un, et non à quiconque... Quelconque, en tout cas, à côté (de la question), le critique (« obséqueux fantôme ») se retire, son travail s'avérant parfaitement superflu.

Leçon

« Aucune » (C, 14).

Citations

Si on demandait à Monsieur Songe pourquoi écrivez-vous il répondrait de quoi je me mêle. Et s'il se le demandait ? Même réponse (C, 30).

Il doit y avoir une vérité quelque part, dit Monsieur Songe, mais elle ne peut résider que là où le moi a disparu (H, 58).

Je me demande dit Monsieur Songe à son ami Mortin pourquoi nous avons tant de difficulté à être nous-mêmes c'est-à-dire authentiques donc différents.

L'autre répond je me demande moi si être moi-même n'est pas, à force d'approfondissement, ressembler en tout point à quiconque. Cultiver sa différence me paraît s'obstiner à rester superficiel donc inauthentique (H, 56).

Esprit de la Parodie

Ce serait mal lire et Nietzsche sur la Parodie, et Mallarmé sur *Le Mystère* dans les Lettres que de ne relever, dans telle ou telle « moralité » prêtée à Monsieur Songe que la lettre, au

défaut de l'esprit (*witz*). Car lorsque l'artiste se mire en l'eau calme du reflet des mots, il n'est pas exclu que son geste de se pencher sur soi, (introspection incestueuse stérile narcissique, disent-ils) ne cache pas une invitation à briser la glace qui empêche le signe de devenir cygne et de s'envoler sans perdre ses plumes.

Ô Cygne : « Ne recevant plus personne il n'approche l'humanité qu'au bistro » (C, 60)

L'auto-référentialité, en matière d'ipséité autobiographique, est strictement impossible. Que ce soit un Lacan, un Wittgenstein, un Pinget ou un Songe, ou un Mortin qui l'énonce l'annonce ou... le signe (« Signe ! » M. OC, 333).

Notre auteur et son narrateur, de même que les auteurs et narrateurs qui sortent de leur(s) plume(s), suivent à la lettre la suggestion du philosophe qui constata (mais après Mallarmé) le « double état de la parole » : quotidien, et « en vacances ». Wittgenstein recommande, en effet, l'emploi systématique de « il » à la place d'un « je » dont on ne sait pas trop ce qu'il représente²³. L'on comprend, en fin de compte, pourquoi il fallut à untel son malin génie.

Université de Durham (Angleterre)

Notes

- 1 *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, édité par H. Mondor, p. 315. Désormais, les citations dans le texte prendront la forme suivante : (M. OC, 315).
- 2 Paris, Minuit, 1980.
- 3 *L'Apocryphe*, p. 147. Pour les ouvrages de Pinget cités dans le texte de l'article, désormais, nous emploierons les abréviations suivantes, *Graal Flibuste*, Paris, U.G.E., 1965 : (GF) ; *Cette Voix*, Paris, Minuit, 1975 : (CV) ; *L'Apocryphe*, Paris, Minuit, 1980 : (A) ; *Monsieur Songe*, Paris, Minuit, 1982 : (S) ; *Le Harnais*, Paris, Minuit, 1984 : (H) ; *Charrue*, Paris, Minuit, 1985 : (C).
- 4 Voir notre article, « Authorship and Reading in Pinget's *L'Apocryphe* », *Romance Studies*, 2, 1983, pp. 141-165, surtout la section intitulée « Disastrous reading ».
- 5 Plus on relit Pinget, plus Mallarmé se fait présent dans les textes (et vice versa). Pour s'en persuader, ne lire, par exemple, que les « Notes » (M. OC, 851) « le langage se réfléchissant » : « la fiction [...] le procédé même de l'esprit humain ». Même le fameux *ton* y est.

- ⁶ Voir *Autour de Mortin*, Paris, Minuit, 1965, p. 163.
- ⁷ « Voilà ce que, précisément, exige un moderne : se mirer, quelconque — servi par son obséquieux fantôme tramé de la parole prête aux occasions », Mallarmé, p. 375.
- ⁸ Richard Terdiman, « Deconstructing Memory : on representing the Past and theorizing Culture in France since the Revolution », *Diacritics*, Winter 1985, pp. 13-36.
- ⁹ Terdiman, p. 23 (c'est nous qui traduisons).
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 21.
- ¹¹ Voir, à ce sujet, Paul Ricœur, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, vol. I, 1983, vol. II, 1985.
- ¹² Mallarmé, p. 374 (« Variations sur un sujet »).
- ¹³ J. Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, pp. 46-48. Maint passage de cet ouvrage illumine la lecture des textes de Pinget. À titre d'exemple, le suivant : « Narcisse mythique [...] est un moderne plus proche de nous [...] et par un chemin inverse à la mystique, Narcisse découvre dans la douleur et la mort l'aliénation constitutive de son image propre. Privé de l'Un, il n'a pas de salut ; l'altérité s'est ouverte en lui-même » (p. 117).
- ¹⁴ Guy Rosolato, *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978, p. 162.
- ¹⁵ « Conception par l'oreille [...] on dirait toute la philosophie », J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, « Tympan », VI, note 2.
- ¹⁶ Kristeva, p. 46.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 62.
- ¹⁸ « [...] nothing is natural about our memories [...] the past [...] is an artifice, and one susceptible of the most varied and guilty manipulations », Terdiman, p. 19.
- ¹⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, Collection « Idées », 1955, pp. 13-14 (« *Noli me legere* »).
- ²⁰ Kristeva, p. 47.
- ²¹ Il faut résister, en somme, avec Pinget, à cette conclusion (orthodoxe ?) qu'énonce Charles Grivel : « L'acte de lecture procède de la doxa, l'usage de l'œuvre, bon gré, mal gré, s'y fonde ; la certitude que cet usage [...] nécessite [...] repose en elle. » « Vingt-deux thèses préparatoires sur la doxa le réel et le vrai », *Revue des sciences humaines*, n° 201, janvier-mars 1986, p. 51.
- ²² « Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration », Mallarmé, p. 851.
- ²³ « One of the most misleading representational techniques in our language is the use of the word "I", particularly when it is used in representing immediate experience [...] It would be instructive to replace this way of speaking by another [...] without using the personal pronoun [...] ». Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Remarks*, traduit par R. Hargreaves et R. White, Oxford, Blackwell, 1975, p. 88. (La citation est adaptée, bien sûr, pour convenir à d'autres arguments que ceux de la philosophie linguistique positiviste. Cela dit, le philosophe et le romancier/poète/moraliste sont d'accord sur un point essentiel : « Language can only say those things that we can also imagine otherwise. » *Ibid.* (Remarque n° 54) p. 84).