

L'emploi du conditionnel dans quelques romans de Pinget

Michèle Praeger

Volume 19, Number 3, Winter 1987

Robert Pinget

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500770ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500770ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Praeger, M. (1987). L'emploi du conditionnel dans quelques romans de Pinget. *Études littéraires*, 19(3), 47–61. <https://doi.org/10.7202/500770ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1987

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



DE L'EMPLOI DU CONDITIONNEL DANS QUELQUES ROMANS DE ROBERT PINGET

michèle praeger

Abstract: *The article concerns the extensive use of the conditional in Pinget's novels. This mode has two double functions. One of these functions serves as an instrument which enables the novelist to simultaneously encompass « reality » and himself looking at reality. The other introduces the subject in the process of enunciation but at the same time removes it allowing the subject to distance himself from his own enunciation. These simultaneous or alternating movements of ontological personalization and aesthetic depersonalization are essential to the making of literature as Pinget perceives it.*

Quiconque a jamais lu un ou deux romans de Robert Pinget se trouve d'entrée de jeu confronté au problème douloureux du temps. Une « horreur » morbide de la « mémoire » semble pétrifier les personnages. La pensée de l'avenir les place dans une sorte de schizophrénie, comme si une partie d'eux-mêmes, projetée sans ménagements dans le futur, quittait, à regret, une autre partie, engluée dans le présent. Quant au présent, justement, leur seul désir est, semble-t-il, de l'abolir. Que reste-t-il donc sinon à inventer, à créer, à faire œuvre d'art enfin, avec les matériaux proposés : le lexique, la syntaxe et la morphologie de la langue française.

Après avoir rapidement passé en revue l'emploi du passé, du présent et du futur, dans l'œuvre de Pinget, nous verrons les différentes façons dont Pinget se sert du conditionnel ; ou plutôt nous examinerons comment il le sert puisqu'il fait affleurer les possibilités cachées de ce mode ; comment il crée, à partir de cette forme verbale, une autre catégorie temporelle que je nommerais « l'entre-temps ». Nous verrons également que le conditionnel est le mode préféré d'un type d'énonciation, non encore reconnu par les linguistes au même titre que l'assertion ou l'interrogation : « l'oblique ».

Se souvenir est un enfer, une torture, une mise à la question souvent imposée par un autre personnage, ainsi le « Oui ou non répondez » qui déclenche *l'Inquisiteur*¹. L'anamnèse de *Cette voix* est pénible et est même souvent qualifiée d'« impossible ». La mémoire crée des simulacres, les souvenirs qui servent de béquilles aux laissés-pour-compte que sont, par exemple, les pensionnaires de *Quelqu'un*, pitoyables figures qui n'ont su vivre pleinement leur présent. Ces souvenirs se figent sous forme de photos, écriture du temps qui a passé et pâli entre les feuilles d'un album recouvert de poussière. En fait, les livres de Pinget semblent, entre autres, dissoudre et résoudre sans cesse l'équation : mémoire égale mort.

L'avenir n'est pas logé, lui non plus, à meilleure enseigne. Il effraie, dans toute l'horreur de cet intransitif. Dans *Quelqu'un*, il « dégouline », « chie », vous « vide », vous « tue » (p. 144). De fait, il entre dangereusement en concurrence avec ce qu'il faut appeler l'écriture : il est impératif, en effet, de se forger « un petit futur » d'écrivain, « pas plus gros que ça » ; par une maïeutique à rebours, « trouver le moyen de reculer l'accouchement », « page après page », « torcher doucement, tendrement le petit futur », l'adjectif retirant au concept ce qu'il peut avoir d'angoissant et de mortellement sérieux (p. 145). D'ailleurs, il est à noter qu'il ne s'agit plus même, ici, d'« avenir » mais de « futur » que le narrateur, par une vision myopique, essaie de réduire de plus en plus : « Le petit futur, minuscule, il n'y a que ça... Prévoir une minute avant qu'on va arriver au bout de la page, je ne peux pas me permettre plus... » (p. 150). Le narrateur semble souffrir d'une sorte d'« agoraphobie temporelle ». L'espace de temps, derrière ou devant lui, lui donne ou la nausée ou le vertige.

Le présent lui aussi est réexaminé ; il faut refuser de « savoir de quoi il se compose », refuser de l'analyser, d'en faire une

chose morte, un passé (*Fable*, pp. 12, 34, 48) ; le présent doit être vécu dans son immédiateté, reçu et offert comme un don, un présent, un pur « Aboli bibelot d'inanité sonore » : « Seul objet de mes soins faire durer la minute présente ou disons l'abolir » (*Cette voix*, p. 226).

Dans ses « Pseudo-principes d'esthétique » Pinget remarquait :

En matière d'écrit, le temps le plus honnête [...] est celui du vrai journal où le temps est presque réel, coïncide presque avec le temps de l'horloge — compte tenu des minutes perdues par la main qui écrit et des coupures faites dans ce temps réel pour en tirer les événements importants². (Je souligne)

Le présent, « le temps le plus honnête » mais, intercale Pinget, « donc le plus impropre à l'élaboration d'une œuvre d'art ». L'honnêteté, ce bon sentiment, qui ferait coïncider temps « réel » et temps de la narration, en se servant d'un stratagème, le présent, n'a donc rien à voir avec l'art d'écrire ; il ne s'agit donc pas de faire se confondre ces deux temps, mais le temps de l'écriture et celui de la narration c'est-à-dire de n'être absorbé que par l'acte de narrer une création en cours, non un produit fini. L'œuvre d'art est aussi dans ce « presque » que mentionnait Pinget ; l'œuvre exige ce décolllement d'avec la « réalité » du temps des horloges. Cependant, Pinget continue ainsi :

En ce qui concerne mes livres, je me suis aperçu que le futur y régit le passé [...]. Le fait de me lancer à l'aventure, sans matériau préalablement étiqueté, sans but que de découvrir en écrivant celui que je me propose, c'est choisir de ne compter que sur l'avenir, sur le futur qui est le temps de la découverte. Mais c'est aussi faire coïncider le temps de l'écriture et celui du livre. Que j'emploie le présent grammatical ou l'imparfait ou le passé, je suis dans le futur. Je ne sais rien de ce qui fut avant. (« Pseudo-principes », pp. 318-319 ; je souligne)

L'avenir est ici représenté comme une époque, une chose qui peut être façonnée et qui convient particulièrement à l'œuvre d'art : « Je sculpterai l'avenir à la façon du créateur qui tire son œuvre du marbre à coup de ciseau » écrit Saint-Exupéry³.

Le futur est-il, cependant, le temps ou le mode qui convient le mieux à ce projet ? Nous avons noté plus haut l'horreur que les personnages ont du « futur » dans leur vie quotidienne et l'angoisse occasionnée par lui lorsqu'ils écrivent. D'autre part, les linguistes, Gustave Guillaume et Paul Imbs entre autres, reconnaissent que la valeur fondamentale du futur est bien celle de tous les indicatifs, « à savoir

d'exprimer une assertion dans laquelle les chances de réalisation sont considérées comme l'emportant sur les chances de la pure hypothèse» et cela jusque dans ses emplois «modaux» d'atténuation polie et de probabilité⁴. Le futur à valeur modale introduit bien un écart entre la pensée «brute» et son expression mais indique, cependant, que les chances de réalisation ou d'actualisation du processus restent entières. C'est à cause de cette «particularité» du futur, entre autres, que le conditionnel nous paraît beaucoup mieux indiqué pour rendre compte de la sensibilité pingetienne.

Le conditionnel modal (je ne parle pas ici de ce que l'on appelle parfois le conditionnel-temps ou futur dans le passé), morphologiquement parlant, se définit «comme un début de futur tournant à l'imparfait» écrit Paul Imbs⁵. Orienté vers l'avenir par l'indice -r-, le conditionnel bifurque vers une certaine forme de durée (on sait l'importance de la «bifurcation» dans les romans de Pinget). La morphologie nous suggère, continue Imbs, que le conditionnel ne sera jamais tout à fait un futur, ni tout à fait un imparfait, mais oscillera constamment entre les deux. Cet «entre-deux» constitue sa principale originalité et aussi celle de la temporalité pingetienne.

Le conditionnel, dont l'emploi se fait sentir surtout dans les livres de la maturité romanesque et dont Pinget se sert de façon infiniment complexe et variée, sera étudié successivement «sur le terrain» dans *le Fiston*, *Clope au dossier*, *Quelqu'un*, *le Libera*, *Passacaille* et *Fable*.

Le Fiston

Dans *le Fiston*, le conditionnel est surtout employé «autour» de Levert et de son fils. Cela semble assez «normal» en ce qui concerne le fils puisqu'il est absent et que son père échafaude toutes sortes d'hypothèses en ce qui concerne son départ et la vie qu'il pourrait mener loin de lui. D'autre part, le père essaie de faire revenir le fils; il essaie, avec infiniment de prudence, de lui «refaire une mémoire». Deux sortes de conditionnel prédominent ici : celui du fantasme, du désir et celui de la prudence et du regret. Ces deux conditionnels alternent et se mêlent l'un à l'autre.

Levert reprend sa lettre « point par point », dans la deuxième partie du livre, afin de ne pas compromettre le retour de son fils par une erreur glissée dans la chronique du village où il vit. Non seulement il substitue à un imparfait dubitatif un conditionnel chargé d'exprimer la correction prudente mais il se sert également de verbes comme « croire », de locutions comme « peut-être », « probablement », afin de ne pas effrayer son fils, ce lecteur hypothétique :

Je crois qu'en ce qui concerne Roger et sa femme c'est peut-être un autre jour qu'ils sont rentrés au Rouget avec ces amis. Le jour que j'ai dit il n'y avait probablement que les deux femmes [...] Ce ne serait pas madame Roger qui se serait trouvée mal mais une des femmes Pernette Buchet (pp. 93-94).

Levert essaie donc plusieurs hypothèses, comme il essaierait diverses clés, pour ramener son fils à lui ; il imagine par exemple « Mademoiselle Ariane égarant sa lettre dans le couloir, le labyrinthe, l'imbroglia... », mais il conclut : « Hypothèse sans valeur. Au contraire être le fiston ». Il se sert alors d'un conditionnel de « désir » en ce qui concerne le passé ; si le fiston est parti, c'est pour une bonne raison : « Il serait parti toujours à cause de cette chambre qu'il n'aimait pas. Ou raison plus grave, adultère, inceste, quelque chose d'horrible relativement »⁶. Puis le fantasme, en se rapprochant du « temps » du livre, continue un moment au présent, à un présent haletant et hautement problématique, en ce qui concerne le devenir professionnel du fils et son rapport épistolaire au père : « Ensuite. Ensuite il devient co-directeur toujours à mon insu, il amasse une fortune considérable et il m'écrit. Il m'écrit... ». C'est le conditionnel « présent » qui occupe après le devant de la scène : « Sa femme lui dirait on ne sait pourquoi pense à ton père, aime-le... », dire doublement entaché d'hypothétique par l'emploi du conditionnel et l'incise « on ne sait pourquoi ». Le fantasme se poursuit, portant cette fois sur l'avenir et déconstruisant en partie le fantasme précédent ; cette nouvelle version semble encore plus « irréaliste » que l'autre, absolument impossible à réaliser : « Le faire revenir à mon insu pour affaires et épouser une fille d'ici qui m'aurait connu. Marie Chinze qui ne serait pas morte... » (pp. 159-161). D'une part, Marie Chinze est « bien » morte, de l'autre, « faire revenir » implique une action volontaire de la part de Levert et contredit « à mon insu ». Il est vrai que, tel un romancier, Levert est tout-puissant et peut dans la « lettre » faire que ceci

se réalise, mais alors il se détruit lui-même en tant que personnage de roman : il n'est pas un père malheureux, accablé par un destin qu'il ne contrôle pas, mais un romancier qui tire les ficelles et qui s'essaie à diverses hypothèses, non pour faire revenir son fils, mais uniquement afin de créer un livre, une œuvre d'art.

On remarquera, dans cet exemple, la fonction du conditionnel employé de façon modale : il introduit bien, dans le procès de l'énonciation, le sujet « désirant », mais il introduit aussi, en même temps que lui, une distance entre l'énoncé et l'énonciateur. Ce dernier refuse d'assumer complètement la responsabilité de ce qu'il avance, comme le journaliste se servant du conditionnel de l'information non vérifiée ou, de façon moins pragmatique, le romancier exploitant, dans le meilleur sens du terme, les ressources d'un conditionnel que l'on pourrait nommer de « distanciation esthétique ».

Dans la première partie du livre qui comprend, également, la première version de la lettre de Levert à son fils,

Monsieur Levert s'est remis au travail après le déjeuner [...] Il s'interrompait souvent pour vérifier des mots dans le dictionnaire. Il entendait la gouvernante déplacer des ustensiles dans la cuisine. À quatre heures on a sonné à la porte (p. 29).

Dans la deuxième partie, qui comprend la seconde version de la lettre de Levert, est utilisé, pour les mêmes actions, non plus le passé composé ou l'imparfait mais une sorte de conditionnel d'avertissement ou de regret :

Monsieur Levert s'était remis au travail après le déjeuner. Il écrivait lentement, cherchant ses mots. Il aurait dû entendre la gouvernante déplacer des ustensiles dans la cuisine. À quatre heures on aurait dû sonner à la porte. Le temps de se refaire une mémoire. On n'a sonné qu'à cinq heures (pp. 123-124).

Les significations de ce conditionnel sont multiples : Levert aurait dû vérifier ses mots dans le dictionnaire, il n'est pas consciencieux ; s'il n'était pas sourd il aurait dû entendre la gouvernante ou encore, comme le suggère la phrase suivante (« À quatre heures on aurait dû sonner à la porte »), si Levert romancier (puisque le passage est hors-lettre) était fidèle à la première partie. Le temps a passé : dans la première version, c'est la sœur de Levert qui vient lui rendre visite avec sa petite fille. Dans la deuxième partie, c'est la nièce qui a grandi, qui vient seule, la sœur de Levert est morte, mais cela semble indifférent à son frère. Il est donc coupable envers lui-même

en tant que personnage de roman car le but de la lettre au fils est de lui « refaire une mémoire ». Mais lui-même est trop pressé et ne prend pas la peine de se refaire une mémoire. D'autre part, Levert est coupable en tant que romancier envers le lecteur puisqu'il est évident que ses prétendues affirmations de la première partie n'étaient pas véridiques. Tout son projet est donc condamné à l'échec (du moins du point de vue de la représentation de la vérité), que ce soit la lettre au fils ou le roman qu'il écrit.

Qui parle ici ? Qui se sert de ce conditionnel quasi accusatoire ? À un moment du livre c'est encore « Pinget » qui semble intervenir et diriger ce conditionnel contre lui-même :

Il m'aurait été facile à un moment donné de dévoiler l'imposture et de dire ce que je savais de ce père et de ce fils [...] mais voilà on ne veut pas tout dire. Plutôt que d'en parler comme d'un fait divers [...] j'ai gardé sur le cœur leurs bisbilles banales qui sont devenues avec le temps des monstres de singularité. Est-ce que j'y tenais, non (pp. 38-39).

C'est sans doute cet « oubli » originel, cette « imposture », cet acte « contre nature » qu'est le fait d'écrire et le regret que l'écrivain en a qui donnent au livre *le Fiston*, et dans une certaine mesure à *Quelqu'un*, ce ton d'acte de contrition.

Clope au dossier

Trois sortes de conditionnel prédominent dans *Clope au dossier*. L'un de ces conditionnels prend sa valeur du fait qu'il alterne, pendant un moment, avec le présent de l'indicatif. Prenons l'exemple du compte rendu des faits et gestes de Simone Brize : « Elle aurait donc déjà enlevé du gaz l'eau bouillante [...] Elle se met à balayer. Elle regarde de temps en temps vers le gaz. Elle balaierait d'abord... » (p. 63). Les phrases au conditionnel remettent sans cesse en question les phrases à l'indicatif. Il y a un va-et-vient entre ces deux modes comme si le quotidien de Simone était tellement routinier qu'il en devenait irréel, fantasmatique. L'alternance entre ces deux modes indique aussi une sorte d'opération de focalisation, d'ajustement semblable à celle que l'on fait effectuer à une lentille pour avoir une image plus nette. Ceci correspond, peut-être, sur le plan de l'écriture, à l'auteur faisant accomplir à son personnage diverses actions à des modes différents

comme s'il jouait avec la lumière et les reflets d'une étoffe lustrée.

D'abord probablement elle voit Pierrot [...] Certains soirs de sa longue solitude voilà que c'est les cochonneries qui veulent qu'elle pense à elles [...]. La fièvre. Prise de fièvre. Flambe [...]. Elle dit il faut que je retrouve sa figure c'est mon Jean oui épouse-moi épouse-moi tout en guettant son sourire sur la photo [...] (p. 115).

Le fantasme, à son paroxysme sexuel, est au présent, c'est un fantasme agressif et l'agression vient de Simone ; le fantasme suivant, fantasme de mort, lui, est au conditionnel ; Simone se laisse faire passivement :

Elle penserait à sa mort [...] et Pierrot n'aurait pas le temps de mourir on l'enterrerait sans lui [...] Alors Pierrot soulèverait la paupière à Simone et il verrait qu'elle louche exprès pour avoir l'air morte et il dirait [...] (pp. 108-118).

Le conditionnel du fantasme, en alternance ici avec l'indicatif, relève l'opposition actif/passif. Dans le livre, Simone se voit en tant qu'opprimée : femme, femme de ménage, femme d'un marin toujours absent. Cette « victimisation », pour utiliser un anglicisme, ou plutôt la représentation perverse de cette victimisation (« exprès pour avoir l'air morte »), est signalée par le conditionnel ; par le biais de ce mode, il semble être indiqué, très subtilement, que Simone joue à être victime et s'en joue. L'indicatif est le mode de la dure et implacable « réalité » alors que le conditionnel est un mode ludique qui lui permet de contourner et aussi de dominer cette réalité et ce destin. Le conditionnel serait, ici, l'équivalent du « Fort/Da ! » du petit garçon observé par Freud dans « Principes du plaisir et jeux d'enfants »⁷.

Le deuxième conditionnel est le « conditionnel de Clope », le personnage qui rédige un dossier de contre-preuves. C'est un conditionnel de type paranoïaque :

Il se serait promené [...]. Il serait sorti [...]. Madame aurait demandé quelle heure [...]. Pour pouvoir dire ensuite mais oui je le connais-sais [...]. Serait donc sorti [...] aurait rencontré [...] Mortin et Philippard en train de dire qu'ils auraient dit à Mathilde de dire à leurs femmes ce qu'ils avaient dit comme preuve à l'appui de la société en général (pp. 124-125).

Ce conditionnel se rapporte à des « dire », à des témoignages prudents et pseudo-objectifs qui doivent conduire à l'enfermement de Clope. Il n'est pas sûr que Clope ait rencontré Mortin et Philippard en train de dire qu'ils auraient dit, etc.,

mais cependant tous les personnages n'ont qu'une seule idée en tête, selon Clope : multiplier les témoignages contre lui. On notera qu'ici l'emploi du conditionnel s'accompagne d'une suppression du pronom personnel soulignant, par cette absence, l'état d'aliénation du personnage. Ce conditionnel porte la folie de Clope jusqu'à la fin du livre.

Il y a aussi un autre conditionnel, déjà rencontré mais pas encore mis en évidence, qui serait celui du romancier. C'est une sorte de conditionnel d'atténuation, de « modestie ». Le romancier de *Clope* n'est pas omniscient. Il ne sait pas ce qui se passe « dans la tête » de ses personnages, il ne peut que le supposer. Ainsi Simone « pense » à sa vie, à son mari, à son père, à sa condition de femme de ménage : « Les Buchet en voilà qui sont débrouillés si on avait le dixième de ce qu'ils ont on n'en serait pas là à faire les couillons chez les autres qu'elle penserait pensant à ces ménages [...] » (p. 44). Le conditionnel, ici, se généralise : non seulement les pensées du personnage sont à ce mode mais également le verbe introductif, « elle penserait ». Le romancier semble parfois « perdre » son personnage. Cette « perte » est marquée par des questions : « quelle eau chaude », « quand exactement », tissées dans la fiction. Guillaume a sali l'édredon,

[...] elle l'a nettoyé avec un torchon trempé dans l'eau chaude quelle eau chause le reste ou sinon elle en aura remis avant après la seconde toilette du petit ou maintenant donc devrait attendre et plutôt que de perdre son temps serait allée faire son lit sans l'édredon qu'elle aurait repris ensuite quand exactement tant pis (p. 59).

L'incertitude est si grande que l'imparfait même prend, parfois, des allures de conditionnel, lorsqu'il est accompagné de locutions de doute, de « compléments modaux » comme les appelle Ferdinand Brunot, tels que « on peut penser » ou « peut-être »⁸ : « Comme elle est douce de caractère... on peut penser qu'elle pensait... des choses agréables... Peut-être bien aussi qu'elle se demandait... » (pp. 96-97).

L'emploi du conditionnel dans *Clope* est donc, comme dans *le Fiston*, un moyen de rendre compte de la « psychologie » des personnages. Ce conditionnel est aussi le signe d'une certaine pratique d'écriture : c'est le conditionnel d'un romancier qui a décidé de rendre compte du brouillard qui enveloppe les rapports que les personnages entretiennent avec la « réalité », mais aussi les rapports que le romancier

entretient avec ses personnages et cette «réalité». Le conditionnel confère aux personnages une vie fantasmagique très riche qui leur permet, paradoxalement, de dominer leur «réalité» et procure au romancier un instrument extraordinaire l'autorisant à englober dans un même mouvement le «réel» et le regard qu'il pose sur lui. Cette double fonction du conditionnel, ontologique et esthétique, se retrouve à des degrés divers dans tous les romans où ce mode joue un rôle important.

Quelqu'un

Les deux personnages sur lesquels s'attache le conditionnel, dans *Quelqu'un*, sont Fonfon, l'adolescent demeuré, et le voisin que le narrateur ne rencontre jamais. D'ailleurs, c'est par l'intermédiaire de Fonfon que le narrateur imagine, au conditionnel de «rêverie», qu'il entame une conversation avec le voisin, car Fonfon est imprévisible, on peut jouer avec lui, avec lui tout est possible :

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 (p. 79).

Vers la fin du livre, «je» fait un rêve ; le voisin meurt dans un «taudis indescriptible» : «Et le jour finirait avec son dernier soupir, comme dans les beaux romans d'autrefois qu'on n'a jamais lus». Puis, un imparfait de supposition, de rêverie, prend la place du conditionnel : «Et peut-être après tout qu'il écrivait des romans le voisin. Pourquoi pas. Un sauvage comme lui qu'est-ce que ça peut faire d'autre. Ou ses mémoires» et «je» retrouve ses mémoires et sa méthode pour vivre «heureux et seul» : «Il fallait tout de suite prévenir un éditeur...» ; «je» anticipe, dans le rêve, sa déception provoquée par le cynisme de 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 taudis et du pot à pisser». «Mais», remarque le narrateur, «je n'en étais pas encore là à ce moment», à ce moment du rêve (pp. 235-237). La temporalité du livre n'a d'importance que sur le plan du fantasme. Des photos contemplées par le narrateur sont d'abord décrites au présent puis, à la faveur d'un paragraphe qui commence par «ou», on

glisse au futur antérieur et au futur employés de façon modale : « Ou une photo de pique-nique [...] Mademoiselle Reber est en blouse, le soir elle aura pris froid, Sougneau lui dira... ». Le paragraphe suivant commence également par « ou » et est au « conditionnel passé » : « Ou Reber qui aurait gardé sa jaquette à l'ombre et qui l'aurait enlevé au soleil, et Sougneau qui lui aurait dit méfiez-vous du soleil... » (pp. 231-232). Ce passage du futur modal au conditionnel permet de saisir ces modulations de probabilité à possibilité, de personnalisation à dépersonnalisation, du « je » du narrateur au « il » de « quelqu'un ». Et les photos, qui avaient au départ un rôle pétrifiant, débouchent, grâce en partie au conditionnel, sur la vie fantasmatique marquée par le choix : « Ou sur la route Apostolos qui tire la jambe [...]. Ou dans la broussaille Gaston qui s'éloigne [...]. Ou le jour que les Cointet [...]. Ou cette carcasse dans les collines mortes », mais ces « possibilités » se réduisent de plus en plus pour aboutir au cri dénudé du livre « Ou quelqu'un » (p. 252). Plus le livre avance, plus, à l'instar de *Graal Flibuste*, il semble diminuer d'importance, plus il se « minimalise ».

Le Libera

L'emploi du conditionnel dans *le Libera* est d'une incroyable complexité. Tout le livre est conçu comme une immense rumeur et les racontars sont rapportés au conditionnel ou au subjonctif. De nombreux paragraphes commencent étonnamment par « ou » et invitent le lecteur à remettre en question les énoncés précédents. Le conditionnel de prudence et le subjonctif portent sur le « présent » du livre qui se déroule dix ans après l'assassinat présumé d'un enfant. D'autre part, comme il s'agit d'une « reconstitution » du passé et que les personnages ont une mémoire défaillante, les modes hypothétiques que sont, en partie, le conditionnel et le subjonctif semblent aller de soi :

Ou que dix ans auparavant à la même heure Mortin se soit trouvé devant la pharmacie juste comme l'enfant sortait de la cour [...] et se soit demandé [...] et c'est là que le drame commence [...] ne l'aurait d'ailleurs aperçu que quelques secondes [...] puis n'y aurait plus repensé que tard le soir [...] mais personne chose étrange n'avait vu sortir l'enfant sauf Mortin donc qui ne l'aurait avoué que dix ans plus tard... (pp. 189-190).

Toute la temporalité du livre est problématique, et le passé, « dix ans auparavant » et le présent, « dix ans plus tard » : « Et dix ans plus tard Mortin aurait pu se demander s'il n'avait pas vu le révérend sortir de l'église... », l'affirmation est triplement affaiblie, d'abord parce que c'est quelqu'un d'autre qui pense que Mortin aurait pu penser, d'autre part par l'emploi de l'auxiliaire modal « pouvoir » et du conditionnel ; « oui Mortin se serait demandé », l'affirmation en se répétant se consolide un peu, « s'il ne s'était pas surpris alors à penser que l'ecclésiastique quelque dévoué qu'il fût à l'enfance n'en faisait pas un peu trop, mais se méfiant aussi de lui-même... se serait dit finalement que le prêtre était de son temps... » (pp. 190-191).

Le conditionnel est donc aussi et surtout le signe d'une méfiance généralisée. Les personnages se méfient d'eux-mêmes et les uns des autres : comment savent-ils ce qu'ils rapportent ? Que faisaient-ils à guetter le personnage au sujet duquel ils tiennent ces propos ? D'ailleurs ils sont tous un peu gâteux, ils radotent. Cette méfiance se manifeste par des conditionnels doublés ou de questions ou de rebuffades condescendantes :

Ou que mademoiselle Moignon, c'était bien Moignon n'est-ce pas [...] aurait vu Mortin faire le guet devant la pharmacie, pourquoi le guet [...] elle se serait demandé [...] aurait attendu elle aussi que Mortin disparaisse [...] que guettait-il [...] serait entrée à la boulangerie et aurait dit à madame Ducreux [...] à quoi la boulangère aurait dit vous serez toujours le même [...] (p. 191, je souligne).

Un conditionnel d'anticipation est associé à des superlatifs : « Vous rappelant des détails si troublants [...] une telle vérité dans l'analyse, une telle science de nos réactions et du climat psychologique [...] que personne dix ans plus tard n'aurait été capable de démêler le vrai du faux... » (p. 186). Au paragraphe suivant tout ceci est renversé car la perspective temporelle a changé : les « dix ans » se sont passés, la « vérité de l'analyse » est devenue « carence de jugement », la « science psychologique », méconnaissance de « nos réactions de bourgeois encrottés », à tel point « qu'il était impossible même dix ans après de ne pas démêler le vrai du faux ». Tout le livre est vigoureusement frappé d'irréalité : « Ce qui reviendrait à dire que toute la vie psycho-psychique de notre petite société reposerait sur une ou deux phrases en l'air... ». Mais cette « vigueur » dans l'accusation est fortement atténuée : il ne s'agit en fait que de « l'opinion de Mortin », opinion qui est

mise en doute par un «fallait-il l'en croire». Le scepticisme désabusé de Mortin qui prend ses distances d'avec la «réalité» est lui-même remis en cause.

Le conditionnel est donc utilisé pour plusieurs raisons. Il s'agit, d'une part, d'hypothèses, de potins et de la méfiance qu'ils suscitent ; d'autre part, d'un passé dont personne ne se souvient plus très bien, mais également parce que le conditionnel est le mode des «consciences malades» :

La confusion des racontars, des on-dit, des hypothèses, et ces années qui faisaient obstacle, ces précisions sans rapport avec les faits comme suscitées par les consciences malades, relatives probablement à d'autres faits et rapportées pour les besoins de la cause altérant le souvenir... (p. 195)

Vers la fin du livre, tout est remis en question non plus par le conditionnel, mais par des questions suscitées avec chaque affirmation, questions qui étouffent toute tentative de développement : «Ou que cette pauvre Loiseleur [...] les articles du nommé qui était-ce à l'époque [...] l'assassinat de cette folle comment s'appelait-elle...» (p. 221). Le livre ne cesse, par la pratique du conditionnel, du subjonctif et des questions, de faire trembler ses fragiles fondations sur le plan de sa «réalité» et de sa temporalité.

Avec l'obstination d'une force aveugle, le conditionnel sape en profondeur le paisible présent du quotidien :

Ainsi sans que rien n'ait changé d'apparence, les travaux continuent, les soucis et les petites joies [...] la vie quoi, néanmoins un mécanisme profond serait mis en branle et saperait les fondements de notre édifice [...] aucune puissance n'en saurait venir à bout, nulle résistance (p. 73).

Une «réalité» nouvelle, en partie basée sur le conditionnel, s'instaure, tout est remis en question, tout glisse, tout se perd : «Une réalité nouvelle, qu'on n'aurait pas voulue et qui balayait tout le reste [...] à peine s'il nous restait une table où prendre les repas, une écritoire pour passer le temps et une domestique...» (p. 87). Mais tout se retrouve avec la liberté du «possible» et de la poésie : «on pouvait tout supposer, grande liberté, n'était-ce pas là le domaine de la poésie...» (p. 90).

Fable

De nombreux paragraphes, dans *Fable* également, commencent par «ou» et semblent bifurquer comme si la «narration» proposait autre chose à la fiction : «ou ces touffes de

delphiniums quand juin commence à blondir dans les champs » (p. 11) vient juste après la dévoration du cadavre. « Il n'y aurait plus d'ormeaux ni de bâtiments campagnards... » (p. 19).

Détruisons ce qui a précédé et imaginons autre chose. Les hypothèses, les suggestions alternent entre elles ainsi qu'avec ce qui a été affirmé à l'indicatif. Car, en effet, *Fable* précise une notion déjà esquissée dans *Baga*, celle d'«entre-temps» (p. 112), celle d'alternance. L'alternance, le balancement, «l'entre-deux», c'est précisément ce qu'autorise le conditionnel. Celui-ci enveloppe et sape sans bruit la rigidité, la prétention de l'indicatif. Cette alternance doit se faire contre la mort, contre le passé et l'avenir. C'est le mouvement qui crée le «présent» du texte et le porte, c'est lui qui, attribuant au conditionnel une dimension quasi métaphysique, aide «l'âme» de *Fable* à se libérer.

Comme le remarque Barthes, «la pratique de l'indirect», ici signifiée par le conditionnel, a «une fonction de vérité». La «parole expressive» à l'indicatif présume que la chose signifiée, exprimée est «conçue comme antérieure au discours» alors que «l'indirect» remet en question non seulement la «chose» mais aussi l'énonciation de son expression même :

[...] il falsifie le rapport du centre et des bords, opère, à l'égard de cette «chose» que le langage aurait à dire un perpétuel déportement, en maintenant toujours le plein (l'information, le sens, la fin) en avant, dans l'inédit [...]. L'indirect (la constitution du paysage de côté) assure la mise en parallèles du récit, la transformation stéréographique de l'assertion.

Et Barthes souhaite que la linguistique puisse reconnaître un jour que «l'oblique est un mode fondamental d'énonciation»⁹.

Le conditionnel, chez Pinget, a une double fonction. D'un côté, il introduit le sujet dans l'énonciation ; de l'autre, il l'en retire par le fait même qu'il permet au sujet de se distancier par rapport à son énonciation. Ces mouvements simultanés ou alternés, mais toujours indissociables, de «personnalisation à outrance» et de dépersonnalisation esthétique et morale sont l'une des conditions essentielles à la pratique de la littérature telle que la conçoit Pinget.

D'autre part, alors que le probable, signifié par le futur, implique que les chances de réalisation l'emportent sur les risques, le possible, signalé par le conditionnel, fait apparaître que les chances de non-réalisation équilibrent jusqu'à les compromettre dangereusement les chances de réalisation du projet livresque des personnages, mais aussi du projet livresque pingetien lui-même. « Ce qui est dit n'est jamais dit puisqu'on peut le dire autrement » (*Quelqu'un*, p. 45) ; Pinget, commentant cette réflexion, écrit qu'elle se rapporte à « la fascination des possibles » et révèle, par là même, sa conception de la littérature¹⁰. Ce que le conditionnel implique aussi, c'est que la pratique de l'écriture est une danse sur la corde raide entre le néant de la fascination et la prolifération des possibles.

University of California

Notes

- ¹ Les romans de Robert Pinget mentionnés dans l'article sont publiés par les Éditions de Minuit.
- ² « Pseudo-principes d'esthétique », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, II, Paris, Union générale d'éditions, 1972, pp. 311-350.
- ³ Cité par Paul Imbs, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne : essai de grammaire descriptive*, Paris, Éditions Klincksieck, 1968, p. 42.
- ⁴ Gustave Guillaume, *Temps et verbe : théorie des aspects des modes et des temps*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1929 ; repris Paris, Librairie Honoré Champion, 1984, p. 54. La citation est de Paul Imbs, p. 50.
- ⁵ Paul Imbs, p. 60.
- ⁶ Il ne s'agit pas, ici, du style indirect cher à Flaubert et qui lui permet, comme l'exprime Genette, « de faire parler à son propre discours, sans tout à fait le compromettre ni tout à fait l'innocenter, cet idiomme à la fois écoeurant et fascinant qu'est le langage de l'autre » dans « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 192. Ici, aucun verbe déclaratif n'est sous-entendu, c'est le personnage lui-même qui doute du bien-fondé de ses pensées.
- ⁷ Sigmund Freud, « Principes du plaisir et jeux d'enfants », *Essai de psychanalyse*, traduit par S. Jankelevitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, pp. 16-19.
- ⁸ Ferdinand Brunot, *La Pensée et la langue*, Paris, Masson et Cie Éditeurs, 1922, p. 513.
- ⁹ Roland Barthes, « Drame, Poème, Roman », *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 37.
- ¹⁰ Lettre de Robert Pinget, 30 mars 1978.