

L'invention de Morin

Jean-Claude Liéber

Volume 19, numéro 3, hiver 1987

Robert Pinget

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500768ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500768ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Liéber, J.-C. (1987). L'invention de Morin. *Études littéraires*, 19(3), 15–28.
<https://doi.org/10.7202/500768ar>



L'INVENTION DE MORTIN

jean-claude liéber

Abstract: *The writer present in his work who would like to be absent from it, Professor Liéber refers extensively to Pinget's play l'Hypothèse to show how the author succeeds in expressing the perplexing dilemma of the absent/present author who invents/destroys himself through writing in terms and through devices appropriate to the stage, and in doing so clarifies the author's treatment of this characteristic theme in his fiction.*

Le peintre, volontiers, se représente, le regard posé sur le mystère des formes qu'il s'apprête à reproduire. Il n'en va pas de même du romancier dont la présence au milieu de ses personnages reste presque toujours incongrue. Il semble que l'écrivain ne puisse contempler sa propre image sans rire¹. La place de l'auteur est hors d'œuvre, sur la couverture du livre.

Pinget ne salue pas plus tôt la naissance de sa voix dans *Mahu* qu'il la sent s'effiloche. Il écrit moins qu'il n'est écrit — victime d'un postier diabolique ou de quelque pontifiant maître d'école. L'épreuve fondamentale de l'écriture passe par la disparition du sujet qui s'exprime au travers d'un mythe: celui de l'écrivain-fantôme et du livre-tombeau.

L'invention de Mortin dans *l'Hypothèse* (1961) permet à Pinget de décrire presque cliniquement le phénomène. Mortin expérimente l'impossibilité d'habiter l'archipel de l'écriture. Le caractère intarissable de la parole fait le bilan du manque. L'écrivain est un éternel exilé. On cherche en vain à le rapatrier. *Autour de Mortin* (1965), enquête radiophonique, n'est qu'un portrait en creux. L'écriture-mausolée n'abrite qu'un être imaginaire.

L'hypothèse

On connaît le principe du théâtre pirandellien où le spectateur assiste à la répétition de la pièce, fait connaissance non pas avec les personnages de la comédie, mais avec des acteurs en quête de leur rôle. L'illusion théâtrale est repoussée au prix d'un double mensonge puisque la représentation n'aura jamais lieu et que la répétition est elle-même fictive.

Dans *l'Hypothèse* de Pinget, le spectateur est invité à suivre la préparation d'une conférence, sa « mémorisation ». Comme l'acteur au soir de la générale, l'orateur a revêtu son costume de scène, « l'habit de cérémonie », et disposé sur la table ses accessoires symboliques — la carafe et le verre — destinés à stimuler en lui l'état second (« l'air halluciné »). Mais la reproduction fétichiste du cadre et des conventions de la conférence dénonce le sérieux de l'entreprise. L'apprenti-causeur fait l'effet d'un chef d'orchestre amateur qui prendrait le frac et la baguette pour « diriger » une symphonie enregistrée.

La véritable conférence ne se tiendra jamais. La répétition est une parodie de discours, une séance de guignol soulignée par le « cabotinage » exigé de l'acteur. Un extraordinaire dessin de Matias, le décorateur de la pièce², souligne la minceur arachnéenne de la silhouette découpée sur le blanc du mur : fantôme fouaillé par la lumière et peu à peu réduit à l'état de squelette. Au-dessus de lui, dans le faisceau du projecteur cinématographique, grimace un crâne qui semble révéler sa nature profonde, comme la célèbre anamorphose de Holbein, le tableau des Ambassadeurs.

Le texte est pénible, répétitif, difficile à suivre et il réclame de l'auditeur une lucidité exceptionnelle :

Des bribes de raisonnement, des lambeaux d'argumentation, de pédants non-sens et des énumérations enchevêtrées prêtent leur



Dessin original de Matias
pour « L'Hypothèse », de ROBERT PINGET

**matière à une voix (presque joycienne) qui ne parlerait que pour mimer
rhétoriquement un discours sans existence**

écrit Olivier de Magny³. Ce qui tente caricaturalement de se dire, à travers ce monologue embarrassé, c'est le statut irréal de l'écrivain fatalement amené à disparaître. «L'auteur, l'auteur, où se trouve l'auteur» s'écrie par trois fois le conférencier, impuissant à ressaisir une présence qui lui échappe.

La situation de l'écrivain s'analyse en trois phases à valeur d'archétype qui établissent tant bien que mal l'existence de Mortin. La première représente le reclus, vissé à sa table comme son manuscrit, à l'écoute des silences pour tenter de formuler l'informulable, dans l'attitude de l'inspiré ou de l'évangéliste dans les miniatures médiévales. Le scribe est constamment en posture d'écrire sans qu'on surprenne jamais le geste fulgurant de la graphie. Quand par hasard le travail de l'écriture s'exhibe, comme ici même dans les laborieuses variations sur le verbe poser :

**prédispose, expose, propose, repose, dispose, indispose, suppose,
préposé, etc.**

le délire verbal tourne à la cacophonie et au galimatias. L'attitude du conférencier qui se frotte les mains de contentement souligne son erreur.

L'image de l'écrivain-forçat, enchaîné comme les précieux volumes des premières bibliothèques publiques, est un des leitmotivs de l'œuvre. Il indique l'équivalence auteur/texte. Le choix d'écrire entraîne l'effacement du narrateur :

Sans manuscrit il aurait été pratiquement inexistant

Le curieux jeu de scène, noté en abrégé, « se réfère etc. » pour « il se réfère au texte », a l'apparence d'une recette magique. Le conférencier apprend par cœur la formule pour évoquer Mortin, le faire apparaître ou disparaître. L'anéantissement de l'œuvre est l'exact équivalent d'un suicide. L'hypothèse du manuscrit jeté à l'eau qui s'impose malgré toutes les contradictions est la contrepartie d'un autre cliché littéraire — la bouteille à la mer — qu'on retrouve dans la préface de *Graal/Flibuste*. L'écrivain renonce à l'espoir, mais son geste n'exclut pas tout à fait la possibilité d'un repêchage providentiel (p. 180), c'est-à-dire d'un sauvetage et d'un rachat. La postérité n'a jamais dit son dernier mot. La gloire posthume guette parfois l'artiste maudit.

La seconde figure de l'écrivain rejoint également le mythe : c'est celle où il se livre innocemment à ses exercices quotidiens sous le regard hostile de la société. L'écrivain supporte mal qu'on lise « par-dessus son épaule ». L'indiscrétion est sa hantise. Il a peur qu'on lui vole ses idées ou ses manuscrits. Il voit en tous ses concurrents des plagiaires en puissance. Il se laisse aisément porter à la paranoïa. D'inutile, son activité est ressentie comme nuisible, voire dangereuse pour la société qui cherche à en supprimer les traces. Il en multiplie donc les copies. Une cabale universelle se ligue contre lui. Il devient l'ennemi public, constamment épié, trahi, persécuté, traqué. Il n'a pour finir d'autre ressource que de faire disparaître son manuscrit ou dans un geste de démente, comme Rousseau, de le confier à Dieu pour le mettre à l'abri⁴. Ce n'est pas la première fois que l'ombre illustre du genevois surplombe Pinget. L'angoisse, le cauchemar, la folie semblent le lot de l'écrivain. Le fantasme du vol ou de l'assassinat trouble ses nuits. Le manuscrit est un trésor inestimable puisqu'il contient plus que la vie.

L'hypothèse du puits ne peut se prouver ni s'improver. Les circonstances conditionnelles finissent par fonder la situation présente et réciproquement, affirme obscurément le discours. Autrement dit, la carence de preuves ferait plutôt pencher la balance en faveur de l'argument du puits. Comme le suicide de Mortin dans *Chuchotements*, le texte qui précède les interviews, l'image de l'auteur jetant le manuscrit dans le puits garde une « rémanence », en dépit de son caractère douteux. L'embarras de la conférence, comme le note justement O. de Magny, c'est qu'elle doit s'inventer un objet « obscur, inconnu ou seulement oublié » qui tienne lieu de base à l'édifice.

La mise en abîme de l'écrivain pose finalement plus de problèmes qu'elle n'en résout. Quand Proust compose *Jean Santeuil*, version initiale de la *Recherche*, il en prête la rédaction à un romancier célèbre, « C », dont l'activité scripturale est surprise et interceptée par un couple de jeunes admirateurs (ses « espions »). À la mort de C., Proust est obligé de supposer que le manuscrit inédit est publié par l'un des deux jeunes gens, sans qu'on sache bien comment il a pu lui tomber entre les mains puisque leur contact avec l'écrivain ne s'est pas prolongé au-delà des vacances⁵. Proust multiplie les instances narratives par souci de distanciation mais le parti pris est intenable.

Le conférencier expérimente à son tour les difficultés de la *métalepse* ou interférence des niveaux narratifs. L'auteur effectif, celui qui raconte la vie d'un romancier imaginaire, ne peut connaître les pensées de celui-ci (l'auteur présumé) que par l'intermédiaire de ses manuscrits. S'il les a détruits, l'auteur présumé empêche du même coup l'auteur effectif de remplir son rôle. Le romancier est victime de la mauvaise volonté de son personnage.

Des faits consignés dans ledit comment l'auteur effectif pourrait-il être averti sans le fait du présumé le manuscrit allant à vau-l'eau dans le puits donc excluant non seulement la connaissance des-dits mais celle même de leur scripteur (p. 163).

Pour la réalisation de ce dessein, le roman du romancier qui renonce à écrire, il faut supposer ou bien la coexistence des deux instances fictives (la réelle et l'imaginaire) ou bien leur annulation réciproque :

D'où nature doublement hypothétique des auteurs ils n'existeraient pas.

Pinget pose ici le problème de l'auteur implicite (« implied author ») dans les termes mêmes des analystes du récit. La formule complète des instances narratives peut s'établir ainsi, selon le modèle proposé par Gérard Genette⁶ :

Auteur réel < Auteur explicite < Auteur présumé /
Lecteur présumé > Lecteur effectif > Lecteur réel

De même que l'auteur est figuré trois fois dans le récit, comme auteur réel (A.R.), auteur implicite ou effectif (A.E.) et auteur imaginaire ou présumé (A.P.), et qu'à chaque instance d'énonciation correspond une évocation parallèle du récepteur : lecteur réel de la pièce (L.R.), lecteur à qui s'adresse la conférence (L.E.) et lecteur fictif du manuscrit disparu (L.P.) ; de même le public est représenté trois fois, comme spectateur authentique payant du spectacle, comme auditeur subreptice de la répétition et comme public supposé de la conférence.

L'instance la plus menacée est finalement la seconde, comme d'ailleurs chez Proust l'écrivain C. : comme instance effective, l'auteur/lecteur implicite n'existe pas, c'est un fantôme de l'auteur et une image résiduelle de son audience. Comme instance fictive, elle représente l'image de l'auteur et du lecteur construite par le texte et perçue respectivement par le lecteur et par l'auteur. C'est un alibi qui permet à l'auteur de

se désolidariser de sa parole et de se proclamer irresponsable, mais qui l'empêche également d'accéder à l'existence.

L'auteur est occulté par ses doubles, comme le conférencier par la prolifération des images projetées sur le mur. Celles-ci ne cessent de croître, soit en taille (elles doublent à chacune des cinq premières apparitions), soit en nombre (jusqu'au triple). Multiplication spectaculaire et habilement calculée à la manière de Beckett qui devait d'ailleurs régler la mise en scène à l'Odéon en 1966 pour Pierre Chabert. En vain le conférencier tire-t-il sur le mur pour éliminer son image spectrale. Mortin ne pourra enrayer le mécanisme qu'en précipitant dans le feu le manuscrit d'où émane la collection de ses doublures — c'est-à-dire en renonçant à l'écriture. Triomphe du reflet. Même ce geste sacrificatoire qui marque la reconquête de l'autonomie est une imitation de l'hypothèse : le geste supposé du prétendu auteur jetant son texte à l'eau.

Ayant renoncé au manuscrit et au cabotinage, à toutes ses pénibles contorsions pour exprimer le sens de la mort, Mortin abandonne enfin son déguisement. C'est la dernière étape vers la découverte de soi, une véritable conversion. Le dépouillement de Mortin accompagne littéralement la mise à nu de la parole. À l'opposé du verbiage grotesque et grandiloquent de la première partie, le dernier discours de Mortin est d'une rare ténuité et d'une grande émotion dramatique. C'est la parole de la mort elle-même, sans transposition ni détour, l'ultime révélation dans « les mots bêtes de la dernière heure ».

Et la voix cassée, la voix survivante, atteignant enfin son centre, découvre en soi sa vraie misère et l'obstacle de toujours à sa quête. La parole est étourdissement et dispersion. Identité et sens ne s'éprouvent que dans le silence. C'est à travers les brèches faites au silence par la parole que s'échappe la réalité ⁷.

Pour Anne Murch, le mutisme est le dernier recours du conférencier, la condition de possibilité d'une coïncidence avec soi-même. Cette interprétation positive du renoncement de Mortin est également celle d'Olivier de Magny. La rencontre du personnage avec sa vérité ne peut s'accomplir qu'hors de la scène, dans le secret de l'intimité. L'ultime révélation nous ferait glisser « de l'irréalité visible, audible » (ce qui a lieu sur scène) « vers l'espace et le silence où se situe ce qui compte » (la réalité de la conscience). L'essentiel se passe au-delà du rideau. L'explication a de quoi satisfaire le philosophe, mais elle déçoit le spectateur.

En réalité, Pinget ne cherche pas à sauver Mortin. « Dans *l'Hypothèse*, l'auteur comprend qu'il s'est trompé toute sa vie. Il jette son manuscrit dans le puits » explique Pinget aux journalistes⁸. Comme la destruction du manuscrit, le meurtre du double est un suicide symbolique. En visant son image, l'écrivain s'élimine lui-même. Selon Otto Rank :

L'assassinat si fréquent du double, par lequel le héros cherche à se garantir contre les persécutions de son propre moi, n'est pas autre chose qu'un suicide sous la forme indolore de la mort d'un autre Moi. Cet acte donne à son auteur l'illusion inconsciente qu'il s'est séparé d'un Moi mauvais et blâmable, illusion du reste qui paraît être la condition de chaque suicide⁹.

Il faut sans doute voir dans ce finale le comble de la négativité. L'abandon de Mortin n'est pas une dernière manifestation de lucidité ou de stoïcisme — le rejet tardif de la parole vaine — mais le consentement définitif à l'abolition du Moi que manifestent la folie et l'état catatonique¹⁰.

J'ai brûlé les étapes pour indiquer l'issue de l'analyse où s'empêtre le conférencier, l'hypothèse circulaire n'arrétant pas de paralyser ses efforts comme les anneaux d'un serpent. Pour découvrir le secret de l'écrivain, une autre tactique s'impose qui constituera le sujet des interviews (*Autour de Mortin*). À défaut de l'œuvre, inaccessible, l'interrogatoire des témoins. C'est, si l'on veut, la méthode de Sainte-Beuve dont se moquait déjà Proust.

On se débarrasse de l'écrivain en le faisant mourir subitement, comme si de sa disparition, de son silence définitif, devait enfin jaillir la vérité. Du secret au séquestre : on lui attribue une fille naturelle (la petite nièce dans *Autour de Mortin*) que la mort du tyran libère enfin. Le Génie était un monstre et son isolement masquait ses perversions. L'extravagante anecdote outre le trait jusqu'à la caricature. La curiosité malsaine engendre les rumeurs les plus archaïques « si bien que l'immonde se mêlerait à l'immoral, l'immoral au bestial et le bestial au surnaturel ».

L'ahurissante révélation est immédiatement contredite par le double de Mortin qui développe à l'inverse l'image d'un aimable vieillard aux petits soins pour sa poulette paresseuse. L'humour tient à la transposition du roman noir en roman

rose. D'une version à l'autre, les injures de la malheureuse se transforment en litanies :

**con dingue brute merde
chat chou cœur ange**

Et les sévices dont elle est l'objet, en échange de friandises :

La répugnante boulette tirée de son nez qu'il ne cesserait de faire rouler entre ses doigts et de jeter par terre obligeant parfois sa victime à l'avalier sans sourciller

Allant faire à son papa une surprise, lui apportant une truffe au chocolat qu'elle aurait prise dans le buffet et la lui offrant en disant ouvre la bouche ferme les yeux.

Le goût de la symétrie est exploité jusqu'à l'absurde :

faisant la vaisselle de la veille pour ne pas dire de l'avant-veille tant la veille elle se serait trouvée affaiblie par les privations.

son père [...] ayant fait la vaisselle du jour et du lendemain tant son zèle aurait été grand à lui venir en aide.

Non seulement la seconde version, « petit chef-d'œuvre de stupidité croquignolesque », renverse systématiquement la première et lui ôte toute valeur de témoignage mais en outre le mélodrame, en substituant un langage clair aux élucubrations laborieuses de la conférence, semble mettre en doute l'efficace du langage. Selon Olivier de Magny :

L'anecdote intelligible égale en irréalité le bafouillage à la poursuite d'une signification,

Renonçant comme plus tard Johann à reconstituer les journées du reclus, le conférencier fait marche arrière. Il s'attache à l'épisode du puits, l'hypothèse initiale, et tente d'imaginer la décision de Mortin. Au moment d'agir, l'écrivain est victime de la colique, comme Sancho Pança. Le conférencier profite de l'incident pour esquisser une théorie de l'énergie. Le passage fait irrésistiblement penser aux digressions pseudo-scientifiques de Balzac, à ses réflexions sur le fluide vital, à la métaphore fondatrice de *la Peau de chagrin*. La matière fécale serait le siège de notre volonté, « notre moi spécifique », et il importerait de la ménager par une sage rétention ! Toujours aux moments graves, semble penser Pinget, introduire un épisode scatologique, faire fond sur notre nature.

Deux hypothèses peuvent s'envisager : ou bien la destruction du manuscrit est le résultat de la prostration de l'auteur, d'une faiblesse organique ou pathologique ; ou bien elle est le

fruit d'un scrupule, le désir de soustraire à la curiosité publique un travail inachevé.

Au moment d'aborder l'essentiel, les raisons de l'abandon de Mortin, de son suicide moral, la doublure du conférencier se met à répondre à sa place. Le discours commence à exister tout seul, comme une parole figée, stéréotypée, qui n'aurait plus besoin de support. Inventée pour donner vie à un masque, pour justifier sa fonction discursive, la conférence se retourne contre le porte-parole, de même que le manuscrit trahit son auteur. La création qui devait surgir de l'écriture, supplantant

l'humaine créature respirante suante et baisante

laisse paraître sa gangue, ses scories. L'image de Mortin détaille complaisamment les faiblesses et les trucages de l'écrivain. Plus celui-ci prend la pose pour l'éternité, plus la critique s'attache à dénoncer ses tares, ses mensonges. Quelle vanité que la littérature qui veut nous faire prendre un misérable exemplaire de l'humanité pour un guide, un phare!

Pour une fois, Pinget, publiquement, boit la coupe jusqu'à la lie. Aucun coup de trompette triomphal ne vient transformer la défaite en victoire. La proie et l'ombre lui échappent. L'écrivain se sait condamné à l'anéantissement, à l'oubli. Mais c'est cet échec qu'il lui faut dire. L'incomplétude est la *prima materia* de l'artiste. Sans doute, la parole n'atteindra-t-elle jamais l'or du silence, mais elle peut au moins en exprimer la nostalgie.

Autour de Mortin

L'ombre de l'écrivain reparaît dans *Autour de Mortin* (1965). Les entretiens parodient la technique de l'interview journalistique. Mortin a disparu depuis des années et pour évoquer sa figure, on convoque divers témoins de sa vie qui élaborent un portrait contradictoire. L'œuvre est proche de *l'Inquisiteur* dont elle reproduit la structure. Les « dialogues » présupposent le secret, comme le roman postulait le mystère, pour soutenir l'intérêt dramatique. Mais le rôle du meneur de jeu, la « machine à questions », s'est subtilement modifié : au lieu de s'attacher au scandale et de pousser le domestique à dénoncer les vices et les tares d'une société corrompue, le médiateur

s'identifie ici à la bonne compagnie dont il épouse le conformisme et les préjugés. Il cherche à légitimer la gloire de l'homme célèbre. Il censure impitoyablement les écarts de langage ou les inconvenances qui risqueraient de ternir la mémoire de l'écrivain. Les faiblesses de Mortin, quand elles ne peuvent être niées, sont excusées ou mises sur le compte de son originalité. C'est le mythe de l'ivrogne de génie. Selon son origine sociale, chaque interviewé est traité avec déférence ou paternalisme. Tactique d'intimidation. Le conflit de classe éclate pourtant dans le dernier entretien qui fait voler en morceaux la façade bourgeoise. Mais la déclaration vengeresse de Latirail est sujette à caution. L'instituteur exprime moins la révolte prolétarienne que sa propre rancœur d'écrivain raté.

La suite des dialogues utilise habilement l'intervalle fictif des interviews : chacun sort du précédent et suscite à son tour sa réplique jusqu'au dernier qui boucle provisoirement la série ¹¹ :

1	2	3	4
Le domestique Johann	La bonne Noémie	Le voisin Passavoine	La logeuse Mme Aubier
5	6	7	8
Le Garçon Cyrille	La petite-nièce Mme Jumeau	L'ami Mahu	L'instituteur Latirail

Les dialogues s'enchaînent à partir des indications textuelles, selon la méthode du rebondissement perpétuel, à la manière du roman feuilleton où chaque chapitre doit renchérir sur le précédent. Toute information nouvelle est prise en charge par l'interlocuteur suivant. L'intervention de la petite-nièce de Mortin, l'enfant illégitime -6- est suscitée par la dénégation de Cyrille qui défend l'honneur d'Odette. Mais Latirail dénonce la manœuvre -8- : avec ses allures affranchies, la jeune femme cherche à blanchir la mémoire de son oncle, à jeter un voile sur leurs relations incestueuses.

Au lieu de contribuer à un ensemble polyphonique, chacune des voix impose sa monodie destructive. Les mêmes éléments se combinent autrement dans un piétinement sans fin. L'illusion d'avancer dans la connaissance de Mortin tient à la

persuasion de la présence. Chaque personnage impose sa version des faits avec la même force d'évidence, la même mauvaise foi qui fait vaciller les certitudes. D'un interrogatoire à l'autre, les différences sont trop radicales pour permettre la reconstitution d'une image moyenne, synthétique de l'écrivain. Le portrait-robot ne ressemble à personne.

Les différents témoins n'ont de l'existence de Mortin qu'une connaissance partielle et limitée. Johann n'a pu connaître que la petite maison, Noémie que la villa ; il faut attendre Passavoine pour que soit expliqué le déménagement de Mortin et la petite-nièce pour que s'éclaircisse le mystère de la chambre en ville qui appartiendrait à la maison familiale. Des complications d'héritage ajoutent à l'imbroglio. La petite maison va au garçon de café, la villa hypothéquée au neveu, la maison de famille passe à la logeuse par suite de manœuvres frauduleuses et la petite-nièce risque à son tour de perdre ses droits à l'héritage.

La banalité des noms entraîne la plus extrême confusion quant à l'identité du neveu : Louis, André, Pierre ou Jacques et l'état civil de ce dernier (Mahu) est à lui seul un casse-tête. Le cloisonnement et l'éloignement temporel expliquent de même les contradictions au sujet de Mortin qui passe tantôt pour veuf ou célibataire, tantôt pour remarié avec sa bonne Noémie ou en ménage avec la Mimi. A-t-il jamais eu une descendance ? Son fils spirituel — Mortier — semble bien être une transposition esthétique. Mortin cherche à combler le manque d'affection en créant de toutes pièces un imaginaire « fiston ». Ou bien il cherche à masquer l'existence de sa fille naturelle, sa petite-nièce.

On prête à Mortin et à sa femme des morts interchangeables, comme si le motif passait de l'un à l'autre : noyade, drogue, empoisonnement ou cancer. Le grand chagrin de Mortin dû à la carte postale — un message d'adieu — est pour la bonne causé par un coup de téléphone manqué. L'attentat dont il est victime dans sa chambre -4- devient un accident qui a failli emporter son ami Jacques -6-. On aperçoit en germe la grille thématique qui commandera *le Libera*.

La chronologie reste lacunaire. Il manque au récit un point de référence stable qui permettrait la mise en perspective de l'ensemble, par exemple la date de la mort de Mortin. Une motivation réaliste est donnée à ce brouillage. La logeuse

s'excuse sur sa vieillesse. Certains témoins sont accusés de mensonge par délire de persécution -1- ou manie de respectabilité -6-. Mais leurs censeurs se disqualifient eux-mêmes par la dissimulation -5- ou la malveillance -8-. Toute reconstitution se heurte à l'impossibilité de décider qui dit la vérité. Le résultat dérisoire de l'enquête est d'établir... l'alcoolisme de Mortin -6-. Pinget brouille les cartes à plaisir pour empêcher une prise en charge réaliste du récit. Il ne faudrait qu'un léger coup de pouce pour satisfaire à la logique. Mais la solution ferait tomber l'intrigue au genre de l'énigme policière que l'épilogue épuise. Ici le jeu d'échos est infini.

Le problème capital est celui de l'authenticité. Qui est l'auteur des livres de Mortin ? Le modèle lui-même (Mortier) dont Mortin aurait dérobé les carnets, déclare Latirail qui crie au plagiat. Mais « Mortier c'est lui » affirme Cyrille qui ne connaît pas la boutade de Flaubert. La critique a le choix entre deux attitudes extrêmes : le réalisme qui cherche inlassablement dans la vie les sources de l'écriture, ou l'idéalisme absolu qui ne veut voir dans l'œuvre qu'une combinaison formelle.

Le plus troublant est le rôle de Johann qui est en quelque sorte la Muse de Mortin. Son départ frappe l'écrivain d'impuissance, à moins qu'il n'ait détruit ses notes ou ses sources (les carnets de Mortier), ou que Mortin lui-même excédé de sa collaboration ne les ait précipitées dans le puits. En exhibant les brouillons de Johann, Latirail produit un vrai coup de théâtre : le sujet devient désormais l'objet du livre. Mon rêve me rêve et mon ouvrage me produit. Mortin l'écrivain est le fantôme de Johann ou plutôt, pour en revenir au véritable scripteur, de Pinget lui-même. S'interroger sur sa création, c'est aussitôt s'effacer, se dissiper comme personne, ne laisser de soi qu'un tombeau. À travers Mortin ou Mortier, Pinget décline ou conjugue le verbe mourir.

La dernière publication de Pinget ajoute deux nouvelles variations au sujet :

9	10
Un testament bizarre L'anonyme	Mortin pas mort Mortin

Le journaliste joue de malchance. À peine croit-il pouvoir mettre un terme à la quête du manuscrit original grâce à la production des carnets de Mortin par son interlocuteur anonyme que Mortin lui-même, *redivivus*, se manifeste pour dénoncer la supercherie. Il a égaré le public en laissant croire à sa mort et à l'existence de ses mémoires avec la complicité de sa nièce et de Mortier. Et de proposer à sa victime un nouvel entretien fictif avec ses complices !

Ce qui se dit ici sur le mode de la dérision, et qui constituait le thème de *l'Apocryphe* (1980) ne fait que répéter la découverte de *l'Hypothèse* : l'expérience de l'inauthentique. Je ne suis pas le Maître de ma voix. Les dictionnaires de littérature ne recueillent qu'œuvres mortes et génies frelatés. La gloire se fonde sur le malentendu. Pinget choisit d'en rire et de mener le spectateur sur les lieux mêmes de la fraude.

Université de Tours

Notes

- ¹ Je ne parle évidemment pas ici du genre autobiographique.
- ² *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 53, février 1966.
- ³ O. de Magny, « Le théâtre de Robert Pinget », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 53, février 1966.
- ⁴ Voir *Rousseau juge de Jean-Jacques*, *Dialogues*, présentation par Michel Foucault, Armand Colin, 1962, p. 317 et ss.
- ⁵ G. Genette, *Discours du récit*, Seuil, 1972, pp. 246 et ss.
- ⁶ G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, pp. 94-104.
- ⁷ A.C. Murch, « Couples et reflets dans le théâtre de Robert Pinget », *Revue romane*, octobre 1970.
- ⁸ *Nouvel Observateur*, 9 février 1966.
- ⁹ O. Rank, *Don Juan, une étude sur le double*, Denoël et Steele, 1932.
- ¹⁰ Voir G.M. van Oene, *The dramatic form in aural medium : a semiological comparison of radio and stage plays by Beckett, Pinget and Obaldia*, Univ. of Michigan, 1978.
- ¹¹ Au cours de l'analyse, le chiffre entre tirets renvoie à l'interview correspondant.