

Pinget et le matériau onomastique

Martine Léonard

Volume 19, numéro 3, hiver 1987

Robert Pinget

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500769ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500769ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

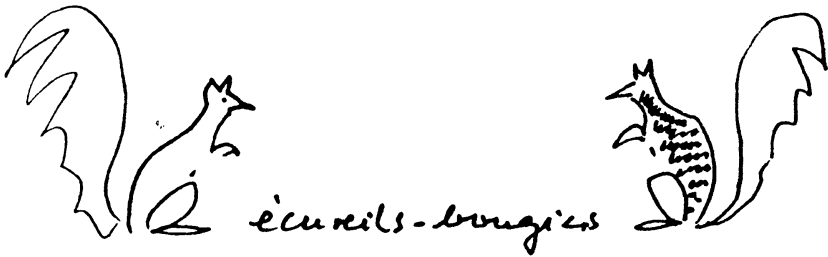
0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Léonard, M. (1987). Pinget et le matériau onomastique. *Études littéraires*, 19(3), 29–46. <https://doi.org/10.7202/500769ar>



PINGET ET LE MATÉRIAU ONOMASTIQUE

martine léonard

Abstract: *This article deals with the study of names in Pinget's fiction. Pinget's unusual treatment of names and naming of characters can be divided into three modes following his chronological development: 1. flights of fancy; 2. the proliferation of the real; 3. the poetry of silence. The collapse of realistic discourse shifts the novel from a narrative to a poetic level. Pinget's treatment of recurring names, so completely different from Balzac's underscores the impossibility of realistic narrative.*

Ce qui est caduc aujourd'hui dans le roman, ce n'est pas le romanesque, c'est le personnage; ce qui ne peut être écrit, c'est le Nom Propre.

Roland Barthes, S/Z.

La seule caractéristique commune aux différents écrivains du Nouveau Roman, au-delà de toutes leurs divergences, c'est bien, semble-t-il, le travail de déconstruction qu'ils ont entrepris sur les fondements mêmes du roman traditionnel. « Combattre le romanesque *dans* le romanesque », pour reprendre les termes de Tony Duvert¹ : tel pourrait bien être le dénominateur commun d'écrivains aussi différents que Sarraute, Simon, Ollier, Robbe-Grillet, Ricardou ou Pinget².

Or la catégorie du personnage est constitutive du roman et Nathalie Sarraute constatait dès 1950 que ce dernier avait perdu tous ses attributs, y compris son nom :

Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce « je » tout-puissant³.

On pourrait donc s'attendre à ce que le nom propre soit exclu de ce corpus au profit de « l'anonymat le plus total » (Ludovic Janvier). Il semble cependant que cette affirmation relève plutôt de la pétition de principe : il faudrait reprendre la question systématiquement pour chacun des écrivains concernés. Sarraute sans doute confirmerait le plus exactement cette tendance ; Claude Simon joue sur deux plans contradictoires : dans certains romans, l'absence de Nom (pour alléger, Nom — avec majuscule — sera l'abréviation de nom propre) contribue à la difficulté de la lecture ; mais il y a aussi chez lui un retour du Nom (ex. de Reixach) qui provoque un effet d'intertextualité très inattendu : fragile bouée saisie par le lecteur pour se guider dans une œuvre déroutante. Question à reprendre... D'autres (Robbe-Grillet, Ricardou ou Ollier) jouent du nom propre comme d'un leurre pour provoquer le lecteur : mais c'est en ce cas pour remettre en cause les conventions de l'histoire (chronologie, événements) plus que le fonctionnement même de l'écriture. Bref, on est loin, à propos du Nouveau Roman, d'une synthèse concernant les différents aspects du discours romanesque.

Qu'en est-il de Robert Pinget ?

Deux données frappent immédiatement, et les critiques n'ont pas manqué de les signaler ; d'une part le statut privilégié du nom propre, qui fait que la situation présentée plus haut comme condition-type du roman contemporain semble s'inverser : ici le personnage, loin d'être anonyme, a *trop* de noms. D'autre part ces noms fictifs mis en place dès le premier recueil (*Entre Fantoine et Agapa*) réapparaissent tout au long de l'œuvre — entre 1951 et 1985. Mahu, Latirail, Mlle Lorpailleur ou Monsieur Songe nous font un signe un peu

énigmatique. S'agirait-il là de la création d'un univers romanesque sur le modèle balzacien ? Comment concilier ce fait avec le projet général rappelé plus haut ? Encore quelques remarques sur cette première impression, qui semble mettre Pinget à part : l'examen des titres de ses romans est instructif à cet égard. Sur les treize romans (parmi lesquels nous incluons *Fable*, même s'il est intitulé « récit »), quatre comportent des noms propres : *Mahu*, *Graal Flibuste*, *Baga*, *Clope au dossier*. Il est manifeste que l'introduction du Nom dans le titre n'est pas un hasard et que ce sont plutôt les premiers romans qui sont concernés⁴. Le mouvement général de l'œuvre va vers des titres anonymes, avec référence à des personnes dans le cas du *Fiston*, de *Quelqu'un* ou de *Cette voix* et dans une dernière étape à des genres littéraires ou musicaux dans le cas du *Libera*, de *Passacaille*, de *Fable* et enfin de *l'Apocryphe*. L'étude du fonctionnement du titre devrait indiquer que les deux catégories du nom propre et du nom commun tendent ici à se confondre, sinon à s'inverser ; subversion qu'on retrouvera à l'intérieur même du texte. Contentons-nous de signaler rapidement deux points :

- 1) à propos de *l'Inquisiteur* : néologisme créé sur *réquisitoire* et *inquisiteur* qui garde un peu de son nom propre d'origine (*l'Inquisition*) ;
- 2) à propos du rôle de l'article, dont l'absence en français est devenue le signe presque exclusif du nom propre (*Fable*, *Passacaille*), alors que sa présence devant un adjectif a pour résultat de le transformer en nom (sinon en Nom : c'est la majuscule qui ferait ici la différence si on n'était pas dans un titre : *l'Apocryphe*).

Enfin, pour aller plus loin que le titre, si l'écriture de Pinget devait être caractérisée par un trait, comme le remarque Philippe Boyer⁵, ce serait la *saturation* : à relire la suite de cette œuvre romanesque, on est frappé par la prolifération des Noms qui me semble atteindre un paroxysme avec *l'Inquisiteur*, alors que le silence s'instaure dans le dernier groupe de romans (de *Passacaille* à *l'Apocryphe*) — silence à nouveau rompu dans les trois textes publiés récemment par Pinget (*Monsieur Songe*, *le Harnais*, *Charrue*), qui ne sont d'ailleurs pas des romans. Je voudrais étudier le rôle joué par le nom propre dans le discours romanesque : on touche ici à l'essence même du narratif et du réalisme. La question de la

géographie imaginaire, étroitement liée pourtant à celle de l'onomastique des personnages, ne sera abordée qu'à l'occasion. Ce travail se situe dans la perspective de recherches en cours sur le fonctionnement romanesque du nom propre. On s'est intéressé à des écrivains en particulier (Proust surtout) et il existe beaucoup d'analyses sur des aspects symboliques, anagrammatiques ou poétiques. Ce qui nous intéresse c'est de comprendre comment intervient le Nom dans le processus même de production de «l'effet-personnage», essentiel à l'illusion romanesque. Eugène Nicole, qui fait le bilan de ces études, conclut ainsi :

Fonction d'un signe sans doute nécessaire à l'économie du roman classique, à la simple désignation de ses personnages et de ses lieux, mais qui, en certains cas privilégiés [...] paraît singulièrement diverse, non seulement parce que le Nom commande et, jusqu'à un certain point, structure les référents individuels de l'univers romanesque, mais parce que, jamais tout à fait détaché de la référence à la société réelle, il est réapproprié par le romancier à tous les niveaux de l'écriture et de l'imaginaire du texte où peut-être en certains cas il apparaît comme l'idiolecte par excellence ⁶. (C'est moi qui souligne)

Le corpus pingetien fait certainement partie des textes auxquels le critique fait allusion : c'est du moins ce que je voudrais montrer. Pour cela je me contenterai de donner une description de cet ensemble romanesque à travers ses grandes étapes, souhaitant ajouter ainsi à la réflexion générale sur les figures du Nom dans le discours romanesque. Mais j'espère en même temps contribuer à éclairer un peu un projet romanesque dont son auteur affirme :

Les personnages doivent demeurer pour soutenir, sinon eux-mêmes, du moins par la présence de leurs noms, le langage et le ton des livres à venir. Ce que j'aime en eux n'est pas qu'ils soient en acte, mais en puissance ⁷. (Souligné dans le texte)

Du personnage sans Nom auquel Kafka ou Joyce nous avaient déjà habitués, on passe au Nom sans personnage : tel est le paradoxe affiché par une œuvre à la fois variée et constante, comme je voudrais maintenant le montrer. Pour cela je distinguerai trois moments dans l'écriture pingetienne :

- 1) de 1951 à 1958 : la fonction critique du Nom.
- 2) de 1959 à 1967 : la fonction mnémonique du Nom.
- 3) de 1969 à 1980 : la disparition du Nom.

Ainsi le nom accompagnerait l'évolution générale d'un travail sur les rapports du sujet et du langage qui est au cœur de la

fiction de Pinget et qui passe par trois étapes : la luxuriance fantaisiste, l'engluement dans le réel et enfin l'ascèse poétique.

Première période : le scandale des genres

Dans les quatre premiers romans, ainsi que dans *Entre Fantoine et Agapa*, il s'agit de raconter des histoires en s'efforçant d'abolir les limites de genres :

Plus trace des anciennes hiérarchies entre les langues et les genres : tout se mêle scandaleusement⁸. (Jacques Roudaut)

Dès le premier recueil, le choix du nom propre fait effet de comique : la juxtaposition de Noms réalistes du domaine français et de Noms orientaux, par exemple, produit un contraste cocasse, dans le premier texte — « Vishnu se venge » — qui raconte précisément comment le langage peut être dangereux. Le curé de Fantoine l'apprend à ses dépens, pour avoir voulu se distraire en lisant un ouvrage sur le Cambodge. Cette nouvelle me semble bien instaurer la réflexion sur la signification du Nom, en termes de risque, tout en choisissant le ton comique. Mais au-delà de la question de la cohérence du genre, c'est celle de *l'origine du Nom* qui est posée.

À partir du texte du premier recueil, Philippe Boyer remarque :

Entre deux noms, l'espace symbolique de la langue reste grand ouvert à tous les autres noms possibles, et quand bien même on y mettrait tous les mots du dictionnaire, on ne serait guère avancé⁹.

Mais il n'existe pas de dictionnaire des Noms d'une langue : par rapport à quel répertoire inventer ou seulement citer ? Un nom propre peut-il être fictif ? Je veux dire par là non pas renvoyer à un être fictif (Cerbère) mais ne pas exister comme Nom. La question paraît non pertinente et d'un tout autre ordre que celle du néologisme. Ainsi un nom commun « inventé » (ex. l'inquisiteur) sera dit tel parce qu'il n'est pas dans le dictionnaire. La question de l'origine du Nom est en général toute bête : où l'écrivain va-t-il chercher ses Noms¹⁰ ? Les réponses sont données par les exégètes qui fouillent la vie de l'auteur : ce sont des démarches génétiques, qui aboutissent à un classement toujours fragile entre Noms « inventés » et Noms « réels »¹¹. On voit que cette distinction est bien aléatoire et on pourrait dire que dans le domaine du nom propre tout est néologisme, sauf lorsque le Nom renvoie à un

personnage *reconnu* par le lecteur (Virgile), c'est-à-dire déjà vu dans d'autres textes.

Deuxième question : y a-t-il un « vraisemblable » du Nom dans une langue donnée ? Au-delà de l'aspect linguistique, la « francité » (dirait Barthes) s'inscrit dans la plupart des Noms choisis par Pinget (à commencer par Fantoine et Agapa). Cet aspect rejoint d'ailleurs la question du genre : le roman réaliste cherche à établir une cohérence en ce domaine, comme dans tous les niveaux de son discours.

Troisième question : l'histoire, pour se mettre en route, a besoin du nom propre. Le texte intitulé « Ubiquité » le démontre sur le mode de l'absurde. Comment conduire une histoire en refusant de choisir parmi les possibles narratifs (temps, lieux, personnages) ? Ceci nous rappelle que le fonctionnement réaliste procède d'habitude par mise en place du singulier, de l'unique (tel personnage, tel lieu, telle époque), donc par élimination. Le nom propre une fois posé devient un point de référence, on peut (on doit) y renvoyer tout au long du texte grâce au système de l'anaphore (entre autres, les pronoms). Mais là aussi, tout ne fonctionne pas comme prévu : ainsi dans *Mahu*, c'est le *il* qui devient impossible : « Je dois dire *il* et quand je relis je ne comprends pas » (p. 70) Avec *Mahu*, le premier roman de Pinget, est posée la question de la responsabilité de l'écriture :

Voilà cette histoire je n'y comprends rien, c'est quelqu'un qui m'a dit « Tu devrais la raconter », je ne me souviens plus qui, peut-être moi, je mélange tout le monde. [...] Donc cette histoire je la raconte mais il y a aussi Latirail, il écrit des romans. Il me dit parfois comment il fait, ça me complique beaucoup [...] je me débats avec le diable (début du roman).

C'est *Mahu* qui parle ici : le narrateur. L'auteur, celui qui écrit, c'est Latirail, à moins que ce ne soit Mlle Lorpailleur, ou même le postier Sinture qui prétend « tirer les ficelles ». Chacun dans cette fiction ironique essaye de voler à l'autre son histoire, qui s'appellera « les Chercheurs de Clous » ou « le Chercheur Desclois » : d'un nom propre à un autre, la différence est minime ; minime aussi celle qui sépare le nom propre du nom commun. Aussi le Nom risque de disparaître purement et simplement : « Tu n'as qu'à l'appeler *Il* avec un grand *I* » (p. 72). Voilà réglé le problème de *Mahu* : plus besoin de s'inquiéter puisqu'il suffit d'une majuscule pour éliminer l'ambiguïté du pronom.

Ce qui est ici dénoncé sur le mode de l'humour, c'est l'utopie même de tout discours réaliste : dans ce type d'écriture, le nom propre est posé comme l'*avant* fictif du texte ; dire le réel comme un avant du texte est le postulat des romanciers réalistes, au-delà des différences d'écoles. Or comment un roman peut-il ne pas être réaliste, c'est la question qui ne cesse d'être posée depuis le début du XX^e siècle et plus particulièrement par les romanciers des années 50. La conclusion de *Mahu* est une préfiguration de l'évolution future du roman de Pinget :

Tous ces noms d'avant, j'en suis débarrassé, je leur ai dit adieu. Adieu Sinture, adieu tous, vos noms me collent aux dents (p. 102).

Ce roman annonce magistralement la série qui le suivra : non seulement parce qu'il met en place le « matériau » onomastique, mais parce qu'il pose le problème de tout récit : la question du narrateur, ou comment faire coïncider ces deux personnages (*Mahu* et *Latirail*) que sont celui qui raconte et celui qui écrit. Ici la question est traitée de façon comique : la mise en fiction des problèmes de l'illusion romanesque passe à travers une mise en Noms. Ces Noms sont-ils *en soi* comiques ? On pourrait le soutenir, mais il convient de nuancer cette affirmation : il semble que le côté comique réside moins dans le choix des Noms, même si les connotations en sont peu nobles, que dans le fait de personnifier deux fonctions antithétiques — l'écrire et le dire. D'autre part, si les Noms ont l'air de participer à l'ironie, c'est sans doute à cause d'une caractéristique très « pingetienne », qui les rapproche tous plus ou moins des noms communs et fait d'eux presque des *surnoms*. Or le nom propre idéal, si on y pense bien, c'est celui qui ne ressemble à aucun nom : ici les Noms menacent toujours de s'échapper du côté du lexique, à la limite du nom commun dont ils se séparent parfois très peu (*Sinture*, *Latirail*, *Petite-Fiente*). Un peu trop « motivés » diraient les linguistes, donc « faux ». Or qu'est-ce que le « faux nom » sinon le Nom qui prend la place d'un autre Nom. Le chapitre 31 de *Mahu* s'intitule précisément « Le nom » et pose la question des rapports du nom et du *je* :

Il faut coller à son nom, tu dois t'habituer aux syllabes, tu dois le pénétrer jusqu'à ce qu'il réponde au moindre geste, tu dois l'habiter comme une maison ou une tente dressée chaque soir, ceux qui en dressent une autre où s'endormir, c'est trop facile, ils se réveillent dans du brocart au lieu d'une toile de sac, ils ont réussi leur tour de chant ou

leur escamotage de pigeons, c'est-à-dire leur vie, et je ne les admire pas. Mais la récompense quand on adhère à sa coquille est grande, pour l'oreille qui écoute le bruit de la mer c'est ta respiration (p. 194).

Se débarrasser *des* Noms ou coller à *son* Nom : tels sont les termes d'un dilemme sans solution, qui marquera le mouvement de l'œuvre. Comme si le Nom ne pouvait être attribué à la fois au *je* et au *il*. Ce problème est étroitement lié à une question fondamentale de la recherche pingetienne : celle des rapports de l'écrit et de la parole. En effet entre raconter (Mahu) et écrire (Latirail), ce qui se perd c'est la responsabilité de la narration. Le romancier se voit dans l'obligation de simuler une parole *dans* l'écrit : comment l'histoire pourrait-elle désormais se raconter toute seule ? Mais pour Pinget il y a contradiction entre ces deux gestes, de la parole et de l'écrit. Dans le même roman, on trouve deux expressions contraires de cette antinomie :

beaucoup de gens savent raconter, même tout le monde, d'écrire ça gête, la voix n'y est plus [...] je n'écris pas par plaisir, mais seulement pour inventer du monde autour de moi, qui m'écouterait, autrement à quoi je rime ? je suis mort (p. 187).

et inversement :

J'aime les mots, une phrase dans la rue n'importe laquelle [...] la voix aussi est importante mais c'est autre chose (p. 194).

Il faut choisir entre la voix ou l'écrit : Pinget s'est expliqué sur sa décision d'essayer d'emprunter à la langue parlée « sa syntaxe non codifiée »¹², solution qui ne cessera de guider sa recherche. Le tour de force serait de pouvoir dire, comme Mahu à la fin du roman, « C'est moi qui parle et j'écris en bloc » (p. 211). L'illusion romanesque est exactement logée là... Comment les Noms interviennent-ils dans cette question ? Je voudrais montrer que l'oubli de l'écriture, tel que souhaité par le romancier (fictif ou réel), sera inscrit dans l'œuvre comme un oubli des Noms.

Mais poursuivons notre inventaire. Avec *Graal Flibuste* et *Baga*, la fantaisie se fait parodie, évocation de formes littéraires qui s'entrecroisent (voyage d'éducation, Don Quichotte ou Ulysse, contes des mille et une nuits). La généalogie de *Graal Flibuste* peut se lire comme un dictionnaire fictif des noms propres, entre l'onomatopée (Prak engendra Flop) et le nom commun (Tarte engendra Bonne-Confiture). Ce paradigme infini est situé entre deux limites : le son pur et simple et la langue ; comme l'écriture de la fiction, entre deux

impossibles, la langue et la non-langue. Il me semble intéressant de remarquer qu'une autre liste de noms, communs ceux-ci, est proposée dans ce roman : celle de la flore imaginaire, rêverie sur des noms inventés (les lavandes-mouettes ou les vertiges-missoines) qui fonctionne à l'envers : partant d'un nom imaginé, le texte essaye de créer un objet. À partir de cette symétrie des deux séries — généalogie/flore — je pense que ce sont deux aspects du texte qui se trouvent renvoyés l'un à l'autre : l'aspect poétique (fantaisie, imagination) et l'aspect réaliste (narratif, romanesque).

Baga fait la transition entre cette première période, celle de l'humour fantaisiste, et la seconde, celle de l'introspection sérieuse. Les questions posées par le roi-narrateur sont fondamentales : « on n'a pas le temps d'inventer une langue » (p. 8). Il faut donc faire avec *la* langue (sa langue) : les noms propres en sont un territoire limitrophe, lieu où l'invention a ses règles, différentes de celles de la grammaire mais tout aussi contraignantes.

Ces premiers romans posent la question de l'origine du Nom, de son rapport à la langue ; mais aussi de son fonctionnement dans le genre romanesque, ou plutôt les différents sous-genres de celui-ci. L'humour naît des ruptures et a une fonction critique ; mais la réflexion sur les rapports de la création romanesque et des Noms est amorcée et désormais aucun nom ne sera innocent. Très peu de nouveaux noms s'ajouteront d'ailleurs à ce système, car il s'agira plus d'explorer ce réel que de l'étendre à d'autres limites.

Deuxième période : les Noms de la mémoire

Le nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence (Roland Barthes, « Proust et les noms »).

Ce qui caractérise le *Fiston* et les quatre romans qui suivent, jusqu'au *Libera*, c'est l'effort fait pour subordonner la fiction à une conscience individuelle. On assiste à différentes tentatives pour donner la parole à un *je* difficile à saisir. Seul le texte de *Quelqu'un* arrive à maintenir le même narrateur du début à la fin. *L'Inquisiteur* place le *je* dans une situation de pseudo-dialogue, où il devient l'interlocuteur dans de courts instants (« oui ou non, répondez »). Les trois autres romans

(*le Fiston, Clope au dossier, le Libera*) font jouer concurremment le *je* et le *il*; mais pour les deux premiers le titre intervient comme discriminatoire, en mettant l'accent sur un personnage qui devient principal, sorte de *je/il* vu tantôt de l'extérieur et tantôt de l'intérieur. Ainsi Monsieur Levert écrit à son fils; Clope cherche à se défendre, si du moins c'est de lui qu'il est question au début (« on finira bien par l'emmener »). Clope, au Nom très pingetien, qui rappelle cloporte (ou clopin-clopant). L'expressivité du Nom est ici importante puisque celui-ci apparaît dans le titre — mais très rarement dans le texte (au début et à la fin).

Le Libera est le plus difficile de cette série, car le *je* y demeure une pure énigme et on ne sait à quel *il* le faire correspondre. Le narrateur y tente, « dix ans après » (leitmotiv pingetien) de revivre un drame auquel il a été peut-être mêlé : le meurtre d'un enfant (mais lequel ? il y a confusion des noms, des dates).

La première question soulevée par ces romans est celle du rapport entre le choix d'une instance narrative (1^{re} ou 3^e personne) et la situation onomastique du personnage. On remarque que les romans dont le *je* est constant ne donnent pas de Nom à ce narrateur représenté : « l'homme à tout faire » de *l'Inquisitoire*, pas plus que le directeur de la pension de *Quelqu'un* ne sont nommés; il est vrai que dans ce dernier cas, le roman suivant, *le Libera*, fait allusion à Mortin, si bien que rétrospectivement le nom est donné — il faudrait d'ailleurs étudier ce phénomène de nomination différée qui revient plusieurs fois chez Pinget. Le *je* est donc anonyme, comme par nécessité; par contre, il cite un nombre incalculable de Noms. Le récit à la troisième personne endigue un peu cette marée où le narrateur risque d'être noyé. Tout se passe comme si le rapport aux Noms était nécessairement déséquilibré : à l'absence de Nom du *je* correspond une inflation des Noms; à la troisième personne (détachée de tout *je*) appartient la maîtrise des Noms.

En effet, au-delà de cette distinction, ce qui caractérise tous ces romans c'est le nombre anormalement¹³ élevé des noms propres : « les noms viennent d'eux-mêmes », constate le narrateur de *Quelqu'un*, qui renonce à les contenir (« J'avais l'intention de ne pas dire de noms »). Quant à l'homme à tout faire de *l'Inquisitoire*, il est littéralement submergé par la liste

infinie des noms de personnages et, devant ce travail de Sisyphe, ne sait que dire : « je suis fatigué ». La mémoire est une espèce de malédiction, car elle est à la fois inutilement fidèle et trompeuse selon les cas. Contrairement aux noms communs dont le système est clos, [les noms propres] appartiennent à un paradigme infini où la mémoire ne peut que s'engluer. À propos de *l'Inquisitoire*, Jean-Claude Lieber note :

Il faudrait en fait disposer d'un dictionnaire systématique — ou de cartes perforées — qui articulât cette masse de noms propres en catégories distinctes ¹⁴.

Évidemment un tel dictionnaire n'aurait pas le même rôle que le dictionnaire des personnages balzaciens : ce serait simplement une liste de Noms équivalents et qui ne sont pas inscrits dans une structure actantielle quelconque.

On pourrait classer les romans de ce groupe : ceux qui font l'usage le plus dément des Noms, ce sont *l'Inquisitoire* et *le Libera*. À l'autre pôle, *Quelqu'un* en limite le nombre : la narration se confinant à un espace clos — celui de la pension — et à une temporalité très étroite — la journée en cours (et non pas « dix ans plus tard », comme c'est en général le cas) — les possibilités de dérapage sont moindres. Cependant Jean-Claude Lieber, dans un article sur ce roman ¹⁵, a bien remarqué qu'il y a un écart par rapport au projet initial, qui se gonfle indûment (par exemple les pensionnaires absents prennent autant de place, quasiment, que ceux qui sont restés à la pension pour le mois de juillet). La difficulté semble bien être de contenir ces listes de Noms qui ne demandent qu'à s'allonger à l'infini, frustration pour le narrateur.

Dans tous ces romans, les plus connus sans doute de Pinget, ceux qui sont le plus directement situés dans la suite des romans de la vie intérieure (de Proust à Céline en passant par Joyce), le personnage-type (qu'il soit directement narrateur ou non) est un vieux, sourd et gâteux, ivrogne de surcroît. L'histoire se brouille ici, non par un parti pris de fantaisie, mais par un mauvais fonctionnement de la mémoire (« Monsieur Levert répondit qu'il ne se souvenait jamais des noms ») ou plutôt par l'hypertrophie des souvenirs : le narrateur devient comme poreux ; il ne filtre plus le réel. Version réaliste pessimiste de la prise de conscience de l'arbitraire du Nom, par opposition à la version fantaisiste de la première période.

On trouve encore des listes de Noms, mais il s'agit ici du parcours de l'espace réel et non plus du paradigme de la fiction. Le réel ne peut être que traversé métonymiquement, selon une exigence de linéarité (comme le langage lui-même), alors que la plongée dans le temps mythique (*Graal*, *Baga*) procédait au contraire par équivalences imaginatives. Le Nom est désormais inscrit sur les pierres tombales et se déroule comme une litanie (qu'on pense au début du *Fiston*, à partir de la phrase : « la fille du cordonnier est morte ») ; les dates de naissance sont ici l'inscription d'une temporalité figée — contrairement au foisonnement diégétique des premiers romans.

Jean-Claude Lieber, dans l'article sur *l'Inquisiteur* cité plus haut, applique à ce roman l'opposition de Greimas entre deux modes de récit : le radotage et l'affabulation. Appliqués aux romans de Pinget, ces deux termes semblent parfaitement convenir aux deux groupes étudiés jusqu'à présent. Affabulation (c'est-à-dire choix de verbes impliquant l'action) conviendrait aux premiers et radotage aux seconds, c'est-à-dire fonctionnement de type statique portant uniquement sur des qualités. Par ailleurs le mot « radotage » pourrait être pris avec ses connotations péjoratives, puisqu'il s'agit d'une répétition toujours « recommencée » (leitmotiv) : dire le réel, c'est le redire. On est loin des listes ouvertes, créatives des premiers romans : ici le réel doit être parcouru ; un nom renvoie à un autre Nom, dans un jeu infini mais circulaire (*l'Inquisiteur* est la meilleure figuration de ce travail peu exaltant). Le résultat en ce qui concerne le Nom est une mise en doute : une telle quantité ne peut que générer l'erreur, le manque de confiance du narrateur. Et ce doute peut s'instaurer jusqu'à la mise en cause de l'unicité du Nom. Dans *le Libera*, qui clôt cette série, il y a hésitation sur le nom des personnages (est-ce l'enfant tué il y a dix ans, Louis, ou Alfred, celui qui est né depuis ?) ; mais même lorsque le Nom est sûr, rien n'est réglé, car il peut y avoir plusieurs personnages pour un Nom : « ce Mortin-là » (répété p. 142) n'est peut-être pas celui qu'on pense. Le Nom n'est plus garant de vérité, il se comporte comme un simple nom commun (*ce Mortin*). Le fait qu'il demeure dans la mémoire (« j'ai le nom sur la langue ») n'est pas l'élément déclencheur qu'il est pour Proust. Il y a toujours le risque de se perdre parmi les Noms ; à moins qu'ils ne demeurent dans le silence.

Troisième période : le silence du Nom

L'histoire d'un seul deviendrait celle de plusieurs.
(*l'Apocryphe*, p. 134).

Avec *Passacaille* s'opère une rupture : le silence des noms propres (dans les titres comme dans les romans) frappe le lecteur habitué à les réentendre. Il ne s'agit plus ici de gonfler un récit (mémoire ou dossier) de Noms, mais d'accumuler les narrateurs, de les superposer jusqu'à mettre en péril le texte lui-même. Ce n'est plus le manque (ou l'excès) de mémoire mais le nombre de narrateurs successifs qui va rendre le récit illisible. Le constat fait de « l'impossible anamnèse », comme le répète *Cette voix*, n'est plus l'échec d'une conscience mais le travail malhabile de toute une série d'« héritiers ». Ainsi, pour poursuivre la métaphore, affabulation et radotage se confondent. La superposition est du côté de celui qui écrit, copie, transcrit, met en ordre, etc., et non plus dans ce qui est représenté. On est au-delà de l'opposition de départ (*Mahu*) : la voix *ou* l'écrit ; opposition devenue dans un deuxième temps : la voix *ou* les Noms (le *je* en proie aux Noms). Ici la voix est créée (non restituée) par une superposition de narrateurs : paradoxe intéressant de tous ces romans où ce qui paraît l'obstacle au récit (le nombre des « héritiers ») en assure finalement la réussite. À force d'enlever des Noms qui n'ont plus de sens pour les recopieurs, le texte trouve une vérité autre, qui échappe à tous ceux qui l'ont écrit. La voix n'est donc pas l'émanation d'un individu, c'est le résultat produit par le texte qui s'écrit. Ce n'est pas quelqu'un qui parle, c'est le texte qui *nous* parle.

Dans *Passacaille*, les personnages ne portent pas de noms, ce sont seulement des rôles : le maître, la sentinelle, la bonne, le voisin, le facteur, le docteur, l'enfant (le crétin/l'idiot) :

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

Le *je* n'a plus qu'un ridicule surnom (Tonton Nanard) ; ce qui reste des noms propres est infime : Alfred *ou* Rodolphe ? C'est une histoire d'exil qui commence : l'exil au sens propre et métaphorique ; et aussi le retour : retour à Fantoine (*Fable*), retour au premier texte. Mais l'exil a été long et certains sont morts. Le retour dans une ville détruite par un cataclysme, le pique-nique dans le cimetière, montrent que les noms seuls demeurent au-delà des mémoires, inutilisables s'ils ne sont

plus reconnus. L'exilé qui revient est aveugle et prétend s'appeler Narcisse, même si les autres l'appellent Miaille ou Miette. On est ici entre la fable mythologique et le récit réaliste : entre roman et poésie ; la poésie qui ignore les Noms et le récit qui a du mal à s'en passer. Les noms communs se chargent alors d'une fonction plus poétique que représentative : ainsi les noms de fleurs, bien réels cette fois et faisant écho à la flore imaginaire du début — «le garçon aux delphiniums» n'a plus besoin de nom. À la relecture, le Pinget botaniste me frappe : les noms de fleurs ou de plantes se font de plus en plus nombreux (je suis touchée de retrouver les «aristoloches» déjà rencontrés dans le *Paludes* de Gide et qu'on croirait inventés par Pinget). Il est d'ailleurs intéressant de noter que Narcisse est aussi le nom d'une fleur.

Cette voix est le seul de ces romans à faire un retour au ton réaliste des romans de la deuxième période. «Les mémoires de Monsieur Mortin» sont l'objet d'un travail d'édition tout à fait remarquable et une fois installé dans la bibliothèque «le volume est fixé à une chaîne afin que personne ne soit tenté de l'emporter». Pourtant ces mémoires sont le résultat d'un travail de classement fait successivement par l'oncle, son neveu (Théodore), la bonne et enfin un groupe de femmes. L'accumulation des papiers est un thème déjà traité de façon humoristique dans une nouvelle d'*Entre Fantoine et Agapa*, «Polycarpe de Lanslebourg», qui pourrait servir d'exergue à toute l'œuvre de Pinget. Le héros y entasse les cocottes en papier en si grande quantité qu'il finit par ne plus pouvoir bouger dans sa chambre : image dérisoire de l'écrivain. Le problème s'est déplacé de celui qui écrit à ce qui est écrit — papier ou paperasse — dont on ne sait plus de qui il émane. Si le leitmotiv est ici : «manque un raccord», c'est bien parce que la fragmentation semble à chaque lecteur inacceptable. Les Noms sont donc partout dans ce roman, mais dispersés, sans hiérarchie originare : trop de voix s'en mêlent. Il ne peut y avoir de Noms sans une conscience unique.

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

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

Dans ce roman, poésie et romanesque se rejoignent ; à la question (leitmotiv) : « qu'est-ce qu'un beau livre ? » la réponse peut se trouver précisément dans ces courts fragments numérotés, en deux parties. Au-delà (en compensation) du silence des Noms : l'évocation du retour des saisons, en filiation avec les poèmes de Virgile (un des rares Noms du texte). Le temps passe, sans chronologie : durée du récit et de la narration se rejoignent,

Et puis il referme le livre

et le lecteur se trouve à la fois happé et rejeté par ce texte, le plus beau à nos yeux des romans de Pinget.

Ensuite, ce seront des « codicilles », des ajouts, suppléments sous forme d'aphorismes : les trois derniers livres ne s'affichent pas comme romans, mais parlent du roman impossible. Monsieur Songe, à la fois narrateur, personnage, auteur, revient. Il retrouve, à la fin du texte qui porte son nom, les personnages de Pinget : c'est vraiment l'éternel retour, les retrouvailles déjà figurées dans *Fable*. Toute écriture est un recommencement : les Noms reviennent sous forme de clin d'œil de l'auteur Songe à l'auteur Pinget. Mlle Lorpailleur évoque avec son vieil ami les vingt dernières années ; le lecteur pense aux trente années qui se sont écoulées depuis les premiers romans de Pinget : il y a toujours dix années de trop ! Les deux derniers livres (*le Harnais*, *Charrue*) sont encore moins des romans, mais de courtes notes de moraliste, bribes de conversations entre Monsieur Songe et son « ami Mortin ».

Les Noms se sont tus, avec le romanesque disparu : il n'en reste qu'un, celui de Monsieur Songe, (et de son ami Mortin) qui tire la conclusion (toujours provisoire) :

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

Ce constat pessimiste, le critique Philippe Boyer l'exprime à sa façon et nous lui emprunterons ces lignes, en conclusion :

La machine infernale des récits [...] ne faisant que montrer avec plus d'évidence cette monstruosité, que jamais le coup d'un nom supplémentaire n'abolira le trou qui, dans la fissure du nom, fait défaut d'une identité. C'est même pour ça qu'on écrit, et pour ça qu'on n'arrête pas d'écrire, de remplir de mots ou de noms le manque à nommer du nom propre ¹⁶.

Il faudrait pourtant ne pas s'arrêter à ce bilan : s'il est vrai que le romanesque est écarté, c'est au profit du poétique ; les noms communs sont de retour — du moins presque communs : fragiles signes entre le poétique et le romanesque ; restes du narratif impossible :

Redire scabieuse acacia mélilot, et voilà l'été sur ma page. (*le Harnais*, p. 46).

Voici fini le parcours d'un corpus particulièrement riche en matériau onomastique. Pour conclure, je voudrais reprendre la question dans une perspective historique : celle du rapport à Balzac, l'antimodèle des Nouveaux Romanciers. Dans les textes qui viennent d'être passés en revue, le Nom n'est pas indice de caractérisation, car il s'assortit d'un doute sur le rapport Nom/personnage. L'erreur est un leitmotiv : on confond les personnes d'autant plus que la ressemblance tend ses pièges. Erreur sur la personne ou erreur sur le Nom ? De toute façon, la multiplicité génère le doute et empêche le Nom de se fixer.

Mais l'illusion romanesque — ici empêchée de fonctionner par le traitement aberrant du nom — fonctionnait pourtant bien chez Balzac lui-même grâce au retour du Nom érigé en système, dont on a bien montré qu'il est le pivot de *la Comédie humaine*. Qu'y a-t-il donc de changé ? le génie de Balzac avait été de tricher avec la dichotomie littérature/réalité, qui est le défi du discours réaliste en même temps que sa raison d'être. En effet le terme intermédiaire entre ces deux entités, c'est *la Comédie humaine* : pour chaque roman, c'est un hors-texte qui permet de penser la réalité comme à travers son reflet. Le personnage ne revient pas vraiment, mais son nom est toujours susceptible de venir hanter le texte et renvoie à un ailleurs qui n'est pas la réalité mais cette pensée de la réalité qu'est *la Comédie humaine* (c'est-à-dire la réalité comme système).

Pour Pinget, le retour du Nom ne renvoie pas, à partir d'une œuvre particulière, à un ensemble structuré en un tout homogène, mais pose que toute œuvre est réécriture d'une œuvre antérieure ; d'où le thème du classement, mise en ordre des notes, recherche du document manquant — et sa figure inverse, l'amoncellement de papiers (dans une musette par exemple où ils prennent la place de la nourriture, dans une valise, sur une table, etc.) ; d'où la figure centrale du « vieux

schnock » dont on se moque — image de l'écrivain qui ne sait (ne peut) que radoter, ressasser, recommencer, accumuler page après page ; d'où une écriture qui tient de la langue parlée inventée par Céline. Le double défi consiste chaque fois à repartir à nouveau, mais avec un matériau qui est l'œuvre antérieure. Le roman balzacien se donnait comme objet la réalité même (avec un petit détour par *la Comédie humaine*). Ici la question est plutôt : comment oublier le Nom ? Comment l'éviter ? Le Nom finit par se confondre avec le passé, qui est aussi le futur de l'œuvre : « Le passé de ce monsieur tient tout entier dans le futur du récit » (*Monsieur Songe*, p. 123).

Le retour de ce « matériau » du nom propre est donc le signe de l'oscillation de l'œuvre sur elle-même. Pour que l'écriture romanesque soit encore possible, entre 1950 et 1985, il faut qu'elle transforme une hésitation formelle entre le *je* et le *il* en un mouvement, sorte de respiration de l'œuvre. La valse du *je* et du *il* résume ainsi la quadrature du cercle romanesque : pour que le narrateur fasse accepter son histoire, il faut que nous soyons capable de le transformer en personnage-qui-raconte-son-histoire. Mais s'il est personnage, alors où est le narrateur ?... ce mouvement de passe-passe, qui règle l'histoire du Nouveau Roman, est bien représenté dans *Mahu*, sorte de préfiguration en même temps que mise en place du « matériau ». La trilogie finale reprend la problématique (et les Noms). L'écriture romanesque a besoin de se porter en dehors d'elle-même : cet impossible avait nom *réel* (la société pour Balzac) ou d'autres noms (par exemple pour Sarraute : le tropisme). Désormais cet impossible hors-texte, c'est l'œuvre elle-même ; je crois que c'est à Gide qu'il faudrait remonter pour trouver l'origine de ce déplacement au sein de l'histoire du roman. Dans une telle situation, le nom propre représente le point fixe qui permet de renvoyer non à un hors-texte, mais à la vie même de l'œuvre. Le retour du Nom permet alors une progression d'une œuvre à la suivante, non plus progrès d'un savoir (Balzac) mais évolution de l'écriture par rapport à elle-même. Car il ne s'agit pas de parcourir une réalité découpée par un système (sur le modèle par exemple de la classification des espèces). Il s'agit de parler pour éviter la mort : « en dehors de ce qui est écrit, c'est la mort » (*Le Fiston*) a remplacé : « en dehors de ce qui est écrit, c'est la réalité ». Le rapport à Balzac est moins simple qu'il n'y paraissait de prime

abord — les deux textes s'éclairent mutuellement, ce qui est paradoxal — et montre qu'en littérature les problèmes ne sont jamais définitivement réglés.

Université de Montréal

Notes

- ¹ *La Parole et la fiction*, éd. de Minuit, 1968.
- ² Pour se limiter à ceux qui acceptèrent l'étiquette. Quant à Butor, je ne le convoque pas, puisque la forme romanesque ne fut pour lui qu'une étape, abandonnée dès 1960.
- ³ *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956, p. 72.
- ⁴ *Le Renard et la boussole* n'est pas vraiment une exception, puisqu'on s'aperçoit en lisant le roman, que Renard est employé tantôt comme patronyme et tantôt comme nom commun. Ceci confirme l'étude de Léo H. Hoek («Description d'un architecte : préliminaires à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman») qui note la rareté des noms de personne dans le corpus étudié et précise que «les rares anthroponymes portés au titre datent de la première période du Nouveau Roman». (in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, I, 10/18, p. 195).
- ⁵ «Traits d'une signature», *Bas-de-casse*, 2, 1980. (nouvelles expressions littéraires)
- ⁶ «L'onomastique littéraire», *Poétique* 54, 1983.
- ⁷ *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, I, p. 320.
- ⁸ «À propos de *Baga*», *Bas-de-casse*, 2, 1980.
- ⁹ «Traits d'une signature», *id.*
- ¹⁰ Réponse de Zola : «Je prends tous mes noms dans un vieux Bottin des départements [...]. Je défie un romancier d'aujourd'hui de ne pas prendre ses noms dans le Bottin [...]. J'en fais une question littéraire dont l'importance est décisive.» Cité par Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Droz, 1983, p. 109.
- ¹¹ Ou entre noms propres «empruntés» ou noms propres «imaginés», comme le dit François Rigolot, «Rhétorique du nom poétique», *Poétique* 28, 1976.
- ¹² *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, II, p. 313.
- ¹³ Évidemment, pour parler de norme, des études quantitatives seraient nécessaires, qui sont assez rares : notions, à titre d'exemple, celle de Pierre Citron : «Sur les noms chez Giono», *Corps écrit*, 8, 1983.
- ¹⁴ «Structure du récit dans *l'Inquisitoire*», *Poétique* 14, 1973.
- ¹⁵ «Lecture de *Quelqu'un*», *Littérature* n° 10, mai 1973.
- ¹⁶ Article cité, p. 40, c'est moi qui souligne.