

« Passacaille » : l'essaimage de la lettre envolée

Jean-Pierre Vidal

Volume 19, numéro 3, hiver 1987

Robert Pinget

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500773ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500773ar>

[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

Vidal, J.-P. (1987). « Passacaille » : l'essaimage de la lettre envolée. *Études littéraires*, 19(3), 99–118. <https://doi.org/10.7202/500773ar>

PASSACAÏLLE : L'ESSAIMAGE DE LA LETTRE ENVOLÉE



jean-pierre vidal

Abstract: *Passacaille serves as a frequent point of reference in this article. In it, the author probes deeply into the work's obscure infratext to study the paragrammatic functions working at the text's most fundamental level. He traces in detail the modulations of the textually generative paradigme «remous» prior to assessing its cumulative asset. He sees in «remous» simply one of the many manifestations of the omnipresent syllable «ou».*

L'écrit. Son galbe. De discours aucun. Sinon ceux incessants qu'une époque en toutes pratiques inscrit. Perpétué de ses manques, sans cesse ouvert de la variation de ses motifs, *Passacaille*¹, tel la composition musicale qui le titre d'une référence à l'étymologie éclairante («Passar calle» désigne, en espagnol, quelque incessant changement de voies), assoit son foisonnement narratif sur la rigueur d'une architecture imparable. Celle, d'abord, de ces dix reprises, délimitant, on nous le concédera, autant de séquences qui se développent à partir de ce thème ou refrain : «Le calme. Le gris.»

De dimensions inégales, certes, puisqu'elles vont de quelques lignes (séquence d'ouverture, p. 7) à plus d'une quarantaine de pages (9^e et avant-dernière séquence, p. 87) mais

toutes, de maintes façons qu'il nous appartiendra d'explicitier dans leur diversité, réécriture, développement, variations sans autre sens que celui de leur parcours. Ou celui, adventice, mais comme la marque obligée de notre XX^e siècle, que certaine critique n'en finira jamais d'inévitablement assigner à la vulgate freudienne² : castration, pulsion de mort, etc.

L'humour pingetien qui a toujours inscrit ses voix narratives dans le discours ancillaire et provincial, dérisions retentissantes du je, du centre et de leur divinité tutélaire : le sens institué, cet humour donne ici leur os aux limiers de la psychanalyse, comme naguère le Robbe-Grillet de *Dans le labyrinthe* épinglait Henri Martin aux basques de la littérature nécessairement engagée.

Pour un cadavre « un fumier quoi de plus convenable » dira le texte (p. 24), ironisant sur le discours religieux, la poussière en poussière retombée et Job le juste. On serait tenté d'ajouter, dans la même veine, quoi de plus convenable pour une braguette (contemporaine s'entend) que d'être « ensanglantée ». Mais des esprits malicieux n'auront garde de faire remarquer que Job est aussi une marque fameuse de papier à cigarettes et que ce fumier dont la première apparition textuelle (p. 8) commande, passacaille oblige, la sentinelle « **fumant** sa pipe » (p. 10), est aussi inscrit dans une variation signifiante qui pourrait, en fait, commencer dès ce qui serait un des éléments de la « basse obstinée » de cette passacaille textuelle : « le gris » qui, comme chacun sait, est aussi un type de tabac. Les mêmes esprits décidément irrespectueux ajouteront que le Z par quoi s'énonce le sexe du crétin (à partir de la page 101) n'est pas seulement la zébrure barthésienne que profère noblement Fernand Meyer (article cité) mais aussi, tout simplement (?) tel « zizi » enfantin.

Car ce que dit l'argot pingetien, fût-il explicite ou restât-il infratextuel³, c'est toujours la dérision du discours qu'un état ou un niveau de langue peut faire vaciller. C'est aussi, c'est avant tout, peut-être, l'incernable foisonnement de l'intertextualité qui commande à tout signe, qui échoit à toute pratique de la trace activée. « Il n'y a que la lettre qui soit littérature » disait Alfred Jarry.

Nulle part comme dans *Passacaille*, Pinget n'a su tramer avec autant d'inventive concertation, en ce sens fort proche de celle du Perec de *la Disparition*, une polyphonie de la lettre

qui produit, en maints endroits, quelques-unes des plus belles phrases de la langue française. Belles parce qu'inouïes sans cesser d'être évidentes, d'une évidence mallarméenne, de ces évidences qui nous donnent à jamais quelques « vocables neufs », où faire chanter nos pauvres mots tribaux.

Tout ici, peut-être, aurait commencé dès la lettre.

L'alphabet liminaire

« Le calme. Le gris. De remous aucun » (p. 7). Si vite, en vingt-six lettres, sept mots, trois syntagmes, les cinq voyelles de la langue française, du moins celles de l'école, du lieu commun sinon de la linguistique. Dira-t-on le hasard ? Ce serait un peu court, en regard de l'infime espace ici de lettres occupé. En regard aussi de ce nombre qui correspond à celui des lettres de notre alphabet. En regard encore de ces trois temps qui matérialisent, comme par hasard, le rythme propre à la passacaille ou chaconne. En regard surtout de ces innombrables suites littérales qui tissent les harmoniques du texte.

Quelques exemples, limités aux premières pages mais que tout lecteur saura facilement étendre à l'ensemble du texte, pourront suffire à en rendre compte. Le « calme » d'abord qui se retranscrit paragrammatiquement dès le « de remous aucun » puis donne « cassé dans la mécanique », « marquent l'heure », « jusqu'à la tombée de la nuit » et produira à plus long terme la suite paradigmatique de l'objet mort : cadavre, carcasse, canard, etc. Sans oublier, bien entendu, le « mal » dont se connotent partout dans le texte l'ouïe et la vue : « on voit mal » (p. 7), « on entendait mal » (p. 9 et p. 13, 19, 22, etc.), « on distinguait mal » (p. 24), etc. On pourrait certes objecter que ces difficultés sensorielles attribuées à la voix narrative sont une constante dès lors thématique des textes de Pinget. Mais c'est que *Passacaille*, dont nombre de critiques ont souligné l'irréductible nouveauté par rapport à la pratique antérieure du texte pingetien, inscrit maintenant au plus près de la surface éclatée du texte et de son engendrement le conflit dialectique entre le « ton » et « les histoires »⁴, ou si l'on préfère le littéral et les fictions qu'il porte inévitablement. De même que la littérature est toujours aussi une réactivation de la parole déposée en langue, de même que tout texte nouveau est toujours aussi réactivation des textes précédents (et

même contemporains) et pas seulement de ceux qui portent la même signature, de même les recombinaisons littérales charrient des pans entiers de fictions antérieures (et même contemporaines) ou des matériaux allogènes⁵. Tout texte est un intertexte et l'intertexte est précisément fait de l'indécidabilité, mieux, de la non-pertinence de la question d'origine. Le mythe ne précède pas la littérature, ni la littérature le mythe (ou le littéral la fiction) : ce sont des pratiques collatérales et interpénétrées. On sait que la science moderne, pour qui ce que nous appelons « le réel » n'est qu'une des matérialisations provisoires d'une infinité de possibles, toujours prêts à s'y substituer, énonce dans son champ, sur les ruines de la question de l'origine, la dialectique articulation de l'ici et de l'ailleurs, du visible et de l'invisible, de l'actuel et du virtuel que le discours littéraire contemporain nomme intertextualité généralisée. Pour revenir à *Passacaille*, le « on entendait mal » qui s'écrit dès la page 9 vient *en même temps*, dans le même geste scriptural, de la surdité de *l'Inquisiteur*, de *Quelqu'un* ou même de *l'Innommable* et *Comment c'est* de Beckett, et de ce tracé littéral qui ici pose « le calme ».

« Le gris », quant à lui, commande un périple littéral plus complexe, moins facilement perceptible parce que moins explicitement paragrammatique, encore que sa résurgence en « gri-gri » (p. 52) lié au motif de la magie campagnarde (auquel l'omniprésent « épouvantail » appartient lui aussi, en un sens) dise assez fort le paradigme à la production duquel il concourt. Il est le déclencheur visible d'une série d'opérations signifiantes qui méritent d'autant plus qu'on s'y attarde que leur ressort est l'articulation même du signe : la dialectique signifiant-signifié. Voyons un peu.

Déjà dit, le deuxième sens de gris, surtout lorsque substantivé, renvoie exclusivement et fort localement au voisin fumeur de pipe, alors qu'un autre sens, lié à la fonction adjectivale cette fois, produit un sème, l'ivresse, dont seront tour à tour porteurs, dispersés dans le texte, le facteur (p. 28), le maître et le docteur (« ces deux ivrognes », p. 30), le volailler (p. 73), d'autres personnages encore, moins identifiables.

Mais cette portée, cette double allonge du signifié [gris] est elle-même le résultat de sa présence, non réductible au seul signifiant « gris », tout au long des trois syntagmes initiaux. En effet le calme et l'absence de remous sont eux-mêmes, en

quelque strate indécise et flottante de leurs paradigmes réciproques, porteurs d'un gris métaphorique, jours gris, asthénie de cendre. Et pas seulement dans nos métaphores usuelles. Le texte : « ... **plus rien ni personne, une grisaille** annonçant la nuit, il finirait par se réfugier **derrière le fourneau** avec les torchons, **coin bien tranquille**, rêvant de soupe au lard en **se grattant le bas-ventre** » (p. 39). On l'aura remarqué, de A à Z, du calme au zizi, du refuge en forme de reprise de la cheminée initiale au rêve liquide (et, en infratexte, au « lardon » dont le maître astiquera le Z), cette phrase est comme l'alphabet symbolique dont tout le texte égrènera les lettres, comme la vieille gardeuse de chèvres fera défiler ses mailles et ses chèvres leurs crottes, en autant de mises en abyme de la narration. Et le mort sur son fumier dès lors ne manquera pas d'évoquer la célèbre formule joycienne : « a letter, a litter ».

La gardeuse de chèvres justement, vieille figure de la veille, femme de la sentinelle, bien entendu, puisque celle-ci est déjà le double, le « voisin » du « maître », la gardeuse de chèvres est justement le personnage que construit le parcours, paragrammatique cette fois, de « gris ». Tout commence, à ce niveau, par : « les **aiguilles** marquent l'heure ». Passons très vite par-dessus le relais de gris qu'était déjà **rien** (relais d'autant plus marqué que le « rien ne transparait » où il s'inscrit reprend le « de remous aucuns » et annonce « les aiguilles marquent l'heure », sous le signe du « tout est en ordre » que le texte fera apparaître à plusieurs reprises bien plus tard. Voir ci-dessus ce que j'ai appelé « le gris métaphorique »), oublions provisoirement cet écho que lui donne « pies » dans la même page, attardons-nous juste le temps de le dire sur ces « **iris** » qu'on voit « entre la **grange** et la **porcherie** » (p. 8) et venons-en enfin à la page 10 et à ceci : « il surveillait en fumant sa pipe, relayé par sa femme qui gardait les chèvres et tricotait penchée sur ses aiguilles... ».

Le gris infratextuel de la pipe qui déclenche un autre infratexte, celui d'« épie » (« surveillait »), reprise de « pies » et textualisé en « pipe » (plus loin dans le texte, les champs — épis — et le pis de la vache, sans oublier dès cette page le « puits »), le gris infratextuel se textualise paragrammatiquement dans ce qui énonce, justement, les deux attributs majeurs de la vieille : « **gardait** les chèvres et **tricotait** ». En voudrait-on une autre preuve qu'il suffirait de se reporter à la page 13, à la

deuxième apparition de la gardeuse de chèvres, dans un paragraphe qui suit directement celui où « le voisin la **veille** au soir **bricole** dans son moteur », comme si « vieille » infratextuel ne pouvait que suivre le « veille » textuel et le bris mécanique du voisin reprenant celui de la pendule aux aiguilles bientôt brisées devait immanquablement faire surgir la gardeuse aux aiguilles. Que voici donc maintenant : « la femme avait **ri**, bouche édentée, joues **rouges** de pomme d'**api** » (l'écho de « pies », comme par hasard). La convocation, page 62, d'une partie de cette dernière phrase, pourra expliquer ce qui, autrement, dans la même page, passerait peut-être pour une inadvertance : « la gardeuse de chèvres est **près de la cheminée** ». Parbleu, c'est par ses aiguilles qu'elle peut, métonymie oblige, joxter la pendule.

À qui pourrait encore douter de ce qui lie le gris épars qu'ici nous parcourions à la vieille, signalons les incantatoires reprises des dernières pages : « vieille femme à maléfices⁶, sentinelle des morts » (p. 130), « vieille chouette, pie ou corbeau » (p. 130 encore), « vieille gardeuse d'aube qui disparaît dans le bois, grise et boîteuse » (p. 131). À ce stade, il n'est sans doute plus nécessaire de souligner. On notera seulement, ici encore, les trois temps de la passacaille canonique. Cette passacaille qui se reprend toute entière elle-même en un magnifique point d'orgue qu'on nous permettra, malgré sa longueur, de citer en entier, tant s'y illustre tout ce que péniblement notre lecture tentait d'énoncer :

Quant à la sentinelle elle s'était assoupie dans le recoin de la grange, on voyait l'homme assis, sa tête pique en avant, l'aube viendra le secouer, vieille gardeuse de rêves, son troupeau s'ébroue et elle disparaît au tournant, le jour va poindre, les gens rouvrent l'œil, le cauchemar s'efface, vont le rattraper maille par maille au long de la journée et le soir s'y replonger jusqu'à l'aube suivante, grise et boîteuse, ses chèvres suie et cendre, chimères.

Je soussigné sentinelle des morts, au croisement des routes, aux confins des terres si grises dans le carnet de notes, au faite de l'orme d'où se découvre la misère de notre pays, rien que des pierres, je soussigné sur le fumier, dans l'étable des chèvres, à l'aube, au crépuscule. Ce devait être avant les horloges et tout ce fatras de mesures et de savoir-faire... Suit une désignation des biens mais de telle sorte... (pp. 131-132)

Puisque ce somptueux morceau d'écriture appelle, de toute évidence, un commentaire suivi où notre vacillante lecture tenterait de s'arrimer davantage, proposons-lui, dès ici, une manière de codicille.

La lettre finale, écriture testamentaire, mot à mort

L'écriture pingetienne a quelque chose d'un précipité chimique (« alchimiste des riens qui le faisaient survivre » dira le texte du « maître », à plusieurs reprises), des particules de lettres, de sèmes aussi restant en quelque sorte en suspension jusqu'à ce que, par un travail obscur mais presque totalement maîtrisé, une réaction se déclenche qui les fait se recombiner. On pourrait dire aussi, pour changer de métaphore et viser la peinture, qu'au pointillisme de la lettre se conjugue le tachisme des signifiés. Comme si la nébuleuse saussurienne s'enlevait sur un lettrisme toujours déjà dépassé, puisque sans ce dépassement il n'y aurait nul texte, mais toujours aussi faisant presque retour, comme une tentation de silence qui sourd de la muette inscription graphique, du trait à peine graphitique, rune de mots. En ce sens, le tout premier niveau de toute métonymie, la plus infime liaison syntagmatique qui soit, c'est la liaison de lettres qui finit par faire mot et syntagme, l'articulation de chaque lettre à la suivante produisant, dans l'effacement obligé de leur séquence et des éléments qu'ils forment, l'apparition, la lecture du mot et du syntagme, tout différent de la somme de ses parties, différence du différé et du différant, la différence dérridienne à n'en pas douter. Semblablement, le tout premier niveau de la métaphore c'est la lecture du mot ou, si l'on préfère, la tabulation de lectures qu'offre, par exemple, le dictionnaire. Ou le lieu commun de la langue, lorsque, non répertoriée, elle n'est encore que parole. Car la langue baigne tout le texte qui, buvard, la boit et l'efface en la fondant. Pécuchet ne saurait mieux dire.

Or, il va falloir ici, pour pouvoir mieux dire le commentaire annoncé précédemment, revenir au début du texte, et plus précisément au troisième temps de la séquence initiale : « de remous aucun ».

Si l'on a déjà vu l'infime variation qu'il représentait du signifié [calme] en l'actualisant autre, si l'on a aussi entendu la réinscription paragrammatique qu'il en faisait, il nous reste encore à voir ce qui de nouveau par lui se déclenche, au double plan paragrammatique et paradigmatique. Commentons par ce dernier aspect.

Puisqu'il pose, de façon négative, une lecture du calme comme absence d'agitation, il énonce aussi, par le fait même,

la présence au texte d'une rupture de l'étalement. Et ainsi il commande sa suite immédiate comme un commentaire, affirmatif cette fois, fût-il sur le mode dubitatif, de la version qu'il donnait du calme : « quelque chose **doit** être cassé dans la mécanique ». De remous. « Mais rien ne transparaît ». Aucun. De « remous » à « aucun », comme de « quelque chose » à « rien », s'ouvre la faille de l'apparence qui convoque le paradoxe nommé texte. L'accroc, l'accident posés à contrario dès le calme ou le silence, c'est l'ébranlement mais cette fois mis en scène de l'écriture et de la narration : « Quelqu'un **viendrait d'entrer** ». Le conditionnel est le produit du « doit » (du doigt à la plume ?) car ce « doit » est à la fois hypothèse et constatation.

Il est temps maintenant de signaler le plus brièvement possible le rapport intertextuel qui unit l'incipit de *Passacaille* à celui de *Dans le labyrinthe*. « Le calme. Le gris. De remous aucun. » fait écho en effet, dans une rhétorique du dit d'avant-dire, au « Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri. » qui ouvre le texte de Robbe-Grillet. À la différence près du « je » scripteur absenté du texte de Pinget, les deux incipit fonctionnent sur les mêmes trois temps qui disent le même unique calme du désir d'écrire devenu résolution, constatation tranquille de l'ici maintenant du texte s'ébranlant. Comme « le calme » de Pinget d'où découlait la suite, c'est du « je » de Robbe-Grillet que se tissaient inévitablement la cellule de l'abri comme extension du « je »⁷ (« je » implique nécessairement « suis » qui implique nécessairement « seul », « ici », « maintenant » et enfin « bien à l'abri », comme autant d'extensions obligées du sème « je » et de son paradigme ainsi mis dans l'à-plat d'une suite syntagmatique à faire jubiler d'aise Jakobson et son « principe poétique »). Et « l'abri » une fois posé y produisait une des modalités de son contraire « dehors il pleut », comme ici le « de remous aucun » produit le « quelque chose doit être cassé ».

Sans nous attarder à une lecture intertextuelle suivie qui ferait apparaître tout ce que les deux textes partagent (et qu'ils partagent aussi conjointement avec *l'Innommable*), on se bornera ici à signaler que l'effraction dont tous deux connotent l'apparition de la fonction personnage et de son double, la ou les voix narratives, se perpétuera d'une germination semblablement commandée par une logique « sociale » : dans l'ordre, chez Robbe-Grillet : « on », « le soldat », « la femme », « l'enfant », « le vieillard » (« l'autre », menace ou protecteur, qu'est le soldat déclenche la suite « familiale », de la

« moitié », la progéniture et donc la généalogie représentée par le vieillard) et, dans l'ordre, chez Pinget : « quelqu'un », « l'homme », la « sentinelle » (!) qu'est « le paysan », « sa femme » (autre sentinelle mais qui « garde » aussi autre chose : ses chèvres), « l'enfant » qui devient le leur, puis les adjuvants sociaux : docteur, maire, mécanicien, livreur, servante, etc. jusqu'aux nominations finales dont sont des étapes « le maître », « je », et enfin les prénoms : Édouard, Raymond, Rodolphe, Nanard, Momolphe. Et *Passacaille* se clôt d'une signature toponymique où Pinget malicieusement adresse son livre à ses fictions antérieures : « Sirancy, 1968 ». Rien n'aura eu lieu que le lieu du dire, excepté peut-être, comme il se doit, la nébuleuse texte.

Du calme. Fin de dérive intertextuelle. Un retour certain. Vers quelque chose à recadrer : la mécanique du texte *Passacaille* qu'ici nous reprendrons où elle nous avait laissé(s). C'est-à-dire au paradigme de « remous ».

Nous l'avons vu agir dans le « quelque chose de cassé dans la mécanique » et le « quelqu'un [...] viendrait d'entrer ». Dès la deuxième séquence de cette même page initiale, cette double modulation va se retranscrire, d'une part dans « le jardin mort » pour la première modulation, d'autre part dans le « Des corbeaux s'envolent ou des pies » pour la seconde. En effet, pour la première, « le jardin mort » préparé par « transi de froid, jusqu'à la tombée de la nuit » où s'entend une manière de tombe, énonce le motif du cassé mécanique transcrit en déperdition végétale. La mort ici, comme la cassure survenue à la mécanique, est un accident advenu au jardin, et dans les deux cas, la cause en est l'usure, c'est-à-dire le temps. « La cour herbue » n'est que l'inverse du « jardin mort », sa prolifération accidentelle d'herbe est la réplique de la déperdition végétale qui afflige le jardin. Dans les deux cas, « quelque chose » a rompu l'ordre normal des choses. Mais la mort ou la vie excessive que ce quelque chose a produit sont le résultat d'une absence, celle de soins qu'un maître absent ne peut apporter ni à son jardin ni à sa cour. Le quelque chose est donc ici un quelqu'un, présent cette fois par son absence, comme les remous étaient présents par leur négation même. D'ailleurs, le texte le dit : « il n'y aurait personne pendant des mois ». Et le « tout est en ordre » qui suit immédiatement cette phrase n'est ainsi que l'ordre de la mort venant alterner avec l'ordre de la vie (« Le calme. Le gris. De remous aucun » et

surtout « les aiguilles marquent l'heure ») qui ouvrait le texte. Encore cette alternance est-elle plus complexe que ce que nous venons d'en dire dans la mesure où le calme plat de la vie est aussi une forme métaphorique de mort, comme la mort du jardin joute métonymiquement la vie proliférante de l'herbe dans la cour. Pas étonnant dès lors que l'objet problématique par excellence du texte soit ce « cadavre » sur son « fumier » et son avatar : l'épouvantail pendu à l'arbre aux carcasses d'oiseau puis déposé sur le fumier. Car, comme l'affirmait admirablement Blanchot, le cadavre est un paradoxe : « [...] quelque chose est là devant nous, qui n'est ni le vivant en personne, ni une réalité quelconque, ni le même que celui qui était en vie, ni un autre, ni autre chose. [...] La présence cadavérique établit un rapport entre ici et nulle part. [...] Ici est le cadavre, mais ici à son tour devient cadavre : "ici-bas" absolument parlant, sans qu'aucun "là-haut" ne s'exalte encore »⁸.

La deuxième modulation (« des corbeaux s'envolent ou des pies ») quant à elle, énonce le motif du surgissement et non plus du cassé. Encore faut-il signaler que comme dans l'accroc, l'accident et l'effraction par quoi nous signalions plus haut l'apparition de la fracture narrative dans le texte, ce que nous nommons ici surgissement commande aussi plus loin l'accroc, l'accident, l'effraction, mais cette fois au niveau de la fiction sous les formes diverses de la pendule qu'on détraque (p. 8), du tracteur embourbé (p. 13) (avec inversion ici, puisqu'il s'agit plutôt d'un surgissement bloqué), du moteur cassé (p. 14), des aiguilles de la pendule tombée (p. 15), de l'homme affalé sur la table (p. 15), de l'accident du facteur (p. 28), puis du volailler (p. 36), etc.

Mais le motif du surgissement pur sera essentiellement porté par ces innombrables envols d'oiseaux qui ponctuent le texte, ces innombrables visites⁹, ces innombrables apparitions au dehors d'êtres, de quasi-spectres et des innombrables « quelque chose » qui matérialisent çà et là autant de propositions de variations, qui toutes malgré tout porteront les traces de la modulation incipitale. Par exemple : « **Sur la route qui conduit jusque-là** avance une masse noire [...] **les oisillons** s'enfuient [...] c'est **un vol de corbeaux**, les **champs** sont **grisâtres**, le ciel s'est éteint. » (p. 48). Cela devient aussitôt : « **Sur la route qui conduit jusque-là** avance une masse noire [...] on distingue un paysan et un **épouvantail à moineaux**, il

s'arrête, **les oisillons** se sont tus [...] il a l'air d'un **cadavre déjà raide**» (pp. 48-49). À part une logique de la modulation locale qui réécrit la première séquence dans la seconde, nous y reconnâtrons, bien sûr, à distance : le gris, le calme, le mort de notre incipit mais plus textuellement encore la séquence où pour la première fois (p. 8) sont apparus les oiseaux et qui se lit ainsi : « **La route qui conduit jusque-là** côtoie des **champs** où il n'y avait **rien**. **Des corbeaux s'envolent ou des pies, on voit mal, la nuit va tomber**».

Concluons, enfin, sur le paradigme de « remous », dont nous n'avons que trop suivi les ondes çà et là dans le texte. Concluons en affirmant que sa transcription s'opère dans une conjonction de l'ici et de l'ailleurs, remous intimes de la conscience, de l'histoire en bribes, de la voix narrative du « maître » et remous publics des événements, accidents, magies (extériorisation de l'« alchimie » du « maître ») qui peuplent la communauté de ses fictions. Le calme rompu établit des correspondances, voire une contagion, entre l'ici et l'ailleurs, la conscience et le monde, le récit qui se cherche et le souvenir lacunaire, la voix et le voir, les mots et les choses en somme. La faille fondatrice de ces remous divers, le docteur va la suturer d'une formule que n'aurait pas reniée Berkeley et qui se souvient du capitaine de *Jacques le fataliste* : « [...] rien de ce que nous voyons n'a manqué d'être imaginé au préalable » (p. 41). À cette posture idéaliste s'oppose la voix du maître aux accents incontestablement mallarméens :

Que nous n'ayons pas encore trouvé une phrase, depuis le temps, pour nous en passer de la nature, une phrase qui retienne tout ensemble, on la dirait le matin l'estomac plein jusqu'au soir où devant le coucher du soleil on la redirait la bouche pâteuse, plus besoin de sommeil ni de plaisir, phrase nourrissante, apaisante, la panacée [...], alimentaire, potable, éclairante, jusqu'au jour... (p. 117).

L'absolu ne saurait être que langagier, cénotaphe plus que prière, écriture de mort sans doute et parti-pris des choses peut-être. Dernier recours, en tout cas : « pourchassé jusque dans ses rêves il n'aurait plus d'histoire qu'*écrite*, plus de respiration que *littérale* » (p. 97). Respiration¹⁰ littérale dont le paragramme, par exemple celui de « remous » que nous abordons enfin sous cet angle, est la trace agissante, trace de rien que la trace elle-même jusqu'à ce que l'écriture qu'elle

trou s'en charge et la fasse produire, la «volonté aidant, tel un musicien de bazar, [...] une manière de passacaille» (p. 36).

Sous l'abord paragrammatique donc, «remous» ne lasse pas d'être une des expirations littérales les plus inspirantes du texte. Il pénètre toute la première page («**froid**», «**mort**», «**cour herbue**», «**personne pendant des mois, tout est en ordre**», «**la route**», etc. jusqu'à la pendule : «cadran cerclé d'**or** et chiffres **romains**»). Bien sûr, on pourra rétorquer, avec quelque raison, que la trace est ici infime au point de pouvoir être entendue dans l'acception chimique du terme. Mais c'est qu'elle ne s'impose à la lecture que lorsque ses harmoniques se sont faites si prégnantes, si répétitives, que leur musicalité même fait sens et induit des paradigmes. Elle ne s'impose à la lecture que lorsque celle-ci sait faire retour. On pourrait donner comme exemple de la «prégnance de ses harmoniques» l'avant-dernier paragraphe de la page 8 où sur à peine dix lignes se multiplient les occurrences : «Une **cour entourée** de bâtiments anciens, [...] un **portail** [...] **hortensias roses**-[...] **porcherie** [...] en **retrait** [...] **couchant** [...] **ormeaux** [...] **goulot en forme de chimère**». Le dernier syntagme surtout, dans la mesure où il retranscrit d'une façon que nous allons expliciter «la pendule sur la cheminée [...] en marbre noir, cadran cerclé d'**or** et chiffres romains» (1^{er} paragraphe de cette même page 8). De la pendule sur la **cheminée** au goulot en forme de **chimère**¹¹ de cette fontaine au centre de la cour, c'est aussi l'image du cercle¹² qui se répercute : «cadran cerclé d'**or**» et «bassin circulaire et usé». L'objet qui sert à marquer le temps et qui sera détraqué rime avec celui que le temps a marqué. L'ordre romain (chiffres) s'oppose au flux grec (en forme de chimère) et le luxe de l'**or** à l'usure de la pierre. Le paragramme, on le voit, tisse de son parcours d'autres rêts signifiants dont les mailles ne manqueront pas de réapparaître, comme il se voit, par exemple, fort bien, dès la page 9 où se retrouvent conjoints, à deux reprises, pendule et fontaine : «la **source** d'information défaillante [...] de sorte qu'on aurait pu n'en pas tenir compte et faire tout débiter à l'heure de la **pendule** détraquée» et «un **vase** qu'il plaçait à côté de la **pendule**». Dans ce vase, bien sûr, des «iris», comme ceux qui jouxtent la fontaine, des iris qui deviendront très vite des «orchis» (l'**or** de la pendule et le début littéral de la chimère de la fontaine — à moins qu'il ne s'agisse aussi de

quelque reprise de la **porcherie** qui, avec la grange, encadrerait la plate-bande d'iris. « Le gris. Le calme. De remous aucun »).

L'écrit, son galbe est aussi sa trame, son grain n'est pas seulement une matière, ornementale ou brute, il germe en foison de sens dont la lecture trop souvent ne se sait pas faite. L'indécis du paragramme fixe provisoirement de décisifs paradigmes qu'à peine posés il fait trembler de son travail de sape. La passacaille est une danse, une musique, mais son pas est réglé, son « mélos » est architecture. Le texte est hautement volatil, appellation Lautréamont contrôlée¹³.

Le paragramme de « remous », qu'il faudrait avoir loisir de suivre dans tout le texte, nous ne l'avons tracé ici, déjà trop longuement sans doute, que dans l'optique d'une allonge incipitale, c'est-à-dire sous l'angle de la passacaille dont, avec « le calme. le gris », il forme l'« ostinato », même si, très vite transcrit autre (thématiquement, notamment), il ne réapparaît pas, quant à lui, et à leur différence, en toutes lettres. Mais nous l'avons vu déjà ordonner d'autres réseaux (pendule-fontaine). Il serait superflu, parce que trop évident, d'en dresser la portée paronomastique : la syllabe « ou » sautera aux yeux partout du lecteur le moins prédisposé à ce genre d'écoute. Qu'il suffise d'en signaler la présence dans quelques signifiants majeurs : la route, et son paradigme qui ne cesse pas d'être aussi paragrammatique (détour, retour, tournant, dérouté, etc.) et la boue qui rend les labours mous et les tracteurs immobiles, la bouche qui rit et ment, le coude qu'on lève et qui s'affaisse, etc. Un extrait simplement pour clore : « ils avaient fait ensemble la moitié de la **route** et **soudain** l'un **mourait** et **soudain** le survivant était étranger à lui-même, ne **retrouvait** rien de ses **goûts**, il n'y aurait plus de feu dans la cheminée » (p. 16). Où nous revoyons, en passant, et comme par hasard, la cheminée, comme la fin du chemin métaphorique de la vie. Gris de cendres, calme de mort, de remous aucun.

Il est temps, maintenant, de reprendre la passacaille au point d'orgue et d'y développer, commentateur de bazar, une manière de coda.

Encore

« Quant à la sentinelle... » donc (pp. 131-132). Le long passage qui s'ouvre ainsi et que nous avons cité plus haut, *in*

extenso, jusqu'à « suit une désignation des biens mais de telle sorte... » est testament à plus d'un titre, mais qui ne manquent pas, dans leur articulation, d'être contradictoires.

La première apparition textuelle du testament (p. 16) l'inscrit comme texte trouvé « dans le tiroir de la table » et « à remettre au juge ». Il représente alors la deuxième manifestation d'un écrit enchâssé dans le texte, la première étant le livre à l'image vieillotte que le « il » feuillette dès la page 12. Ces deux écrits se conjuguent sous l'angle du parcours : le testament n'est que provisoirement arrêté dans le tiroir, adressé au juge. Le livre, lui, est d'abord feuilleté (p. 12), puis lu, des heures (p. 14). Pas plus que le testament, hormis l'image, c'est-à-dire un hors-texte, rien de ce qu'il contient n'est énoncé. Quant à l'image, « vieillotte », comment ne pas y voir, sous ce sème, une manière de testament, legs d'un autre temps.

Puis, le livre s'adjoint (p. 19) la « notation en marge » dont rien n'indiquait d'abord (p. 18) où elle s'inscrit. Nous disons bien « s'adjoint », car le texte s'abstient soigneusement de les faire coïncider : « reprenant le livre notait en marge d'une phrase murmurée » (p. 19). La note n'est que simultanée à la reprise du livre, elle n'y est pas explicitement inscrite et c'est dans la marge du sonore que son tracé se marque. Rien n'est dit du contenu de cette note ni de celui de la phrase murmurée. Mais, comme sortie du livre et de la note, l'image est devenue (p. 19 toujours) : « quelques images à débarrasser de leurs scories », images mentales assurément, et la phrase murmurée devient (p. 20) : « racontait l'histoire de sa mort » au docteur, non sans que presque aussitôt ce récit où il « [mêle] à ses souvenirs de nouveaux épisodes qui feraient l'objet de commentaires la fois suivante ou qu'il **retranchait de la version définitive peu avant d'aller dormir** » ne se transforme insensiblement en implicite écrit.

La page suivante présente deux nouvelles transformations dans ce motif du livre, de son image, de la note et de la phrase : c'est maintenant l'auditeur du récit mortuaire précédent, le docteur, qui, à son tour, feuillette « le livre aux images vieillottes » (noter la multiplication) et la note s'inscrit « en marge d'une phrase **creuse** ». Où l'on peut voir le destinataire du récit verbal de la mort devenu le dépositaire du livre et la phrase dont on n'a explicité que l'énonciation (« murmurée ») trouver un sujet (le bonheur) et une qualité qui n'est que

l'accentuation sur un autre plan (celui du sens) de celle de son énonciation (le murmure est aussi une manière de défaut).

Viendront ensuite, le récit des souvenirs du maître pour « une feuille mensuelle » (pp. 22-23), le livre devenu (p. 27) tout entier « vieillot » (contagion de l'image, autre phénomène de multiplication comparable, dans ses différences, à celui qui advenait au livre lu par le docteur), « le livre tombé par terre » (p. 37), le docteur (p. 37) qui lit « son journal » (à rapprocher de la feuille où le maître écrivait ses souvenirs, autant dire, son « journal », dans un autre sens), « les deux amis » qui « évoquent des souvenirs » (p. 42). Et il suffit.

Il suffit pour que l'on voie clairement à quel point le livre, la note, les souvenirs, ce qui s'écrit, ce qui se dit, tout cela s'entrecroise dans une stratégie du déportement et de la substitution où le maître et le docteur sont pris dans une ligne de communication dont ils sont tour à tour l'émetteur et le récepteur. Le maître racontant les morts qu'il s'est imaginées est dans la position paradoxale d'un testateur testataire. Quant au docteur, à force de se trouver pris dans les rêts métonymiques de l'écrit errant, il finit, en toute logique, par en devenir le destinataire (p. 63). Il s'agit alors, en plein centre de *Passacaille*, d'un testament gigogne, trois (le rythme de la passacaille encore) enveloppes l'une dans l'autre que, devant le mystère du contenu introuvable, il finit par donner au notaire qui le remet au juge (trois destinataires successifs) qui trouve comme légataire un neveu mort qui a lui-même un neveu qui est mort et le docteur devient mystérieusement le légataire. C'est « l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours » ou d'autres fables semblables. C'est, criante d'évidence, la fable du récit introuvable d'être répercuté. Et il y a de « la lettre volée » (version Lacan) dans tous ces enchâssements.

C'est que, dès le départ, comme nous pensons l'avoir montré, la filière testamentaire des écrits ou des récits verbaux enchâssés dans *Passacaille* est feuilletée de telle façon qu'elle court, feuilles volantes, visibles paradoxalement d'être dans la fiction, entre les pages, comme telles paradoxalement invisibles, de la narration porteuse avec laquelle, métaphore et métonymie, elle rime si congrûment qu'elle en devient proprement indistinguable. Il faudrait assurément être ici le Dupin du bon docteur Jacques pour pouvoir jouer au facteur de vérité de cet inlivrable testament.

Contentons-nous modestement de signaler que l'apparition du « je » du maître (aux alentours de la page 100)¹⁴ marque le début de la réversibilité qui signe en testament la récupération par le texte porteur de tous les textes enchâssés qu'il avait çà et là développés dans sa course.

La dernière variation (p. 130) pose le docteur en image « dans son cadre à fleurettes » et la faille fondatrice des remous divers de l'incipit (« Quelqu'un dans la pièce froide viendrait d'entrer ») se rouvre en sens inverse : « Puis il refit son testament. Je soussigné dans la pièce froide... » (p. 130).

Là encore, un remarquable parallélisme s'instaure avec la fin de *Dans le labyrinthe* : « toute la ville derrière moi » et dans ce final de *Passacaille* c'est aussi le « je suis le livre » qui clôt la *Prise/Prose de Constantinople* de Jean Ricardou¹⁵ qu'à loisir on peut entendre. Loin d'être le texte aphasique qu'y voit Fernand Meyer¹⁶, la fin de *Passacaille* est la souveraine épiphany de la parole du livre.

Se mêlent, en effet, dans le point d'orgue qu'enfin nous abordons, tous les motifs majeurs du livre, mais non pas en l'« hétéroclite inventaire de débris fictionnels » que veut y voir Fernand Meyer¹⁷. Bien au contraire, tout ici dit, en réduction, la variation concertée d'amorces narratives retravaillées en une précieuse miniature. Car la rhétorique à l'œuvre ici, c'est celle de l'entrelac métonymique que la métaphore vient réunir en tissé. Voyons un peu.

L'assoupissement de la sentinelle produit son contraire. Puisque, ne veillant plus, il ne peut observer, c'est un « on » qui maintenant voit « l'homme assis ». Ce « on » est la retranscription du « quelque chose **doit** être cassé » et du « quelqu'un viendrait d'entrer » de l'incipit. En effet, le « doit » suppose un anonyme observateur qui forme une hypothèse, hypothèse qui transcrite autre produira le conditionnel du « quelqu'un ». Ici, « on » prend la place de l'anonyme observateur et voit le « quelqu'un » devenu « l'homme ». L'hypothétique s'est changé en affirmatif (effet testamentaire de clôture **en regard** de l'effet téléologique d'ouverture).

Dès lors, à qui la « tête [qui] pique en avant », qui « l'aube viendra [-t-elle] secouer » ? Pris sous le regard métaphorique du « on », pris dans la lecture, la sentinelle et l'homme assis, stases d'un même mouvement métonymique, apposition l'un

à l'autre, s'échangent et se répercutent. Une seule tête, une seule aube pour deux.

La « vieille gardeuse de rêves », amenée par la **veille** défaillante de la sentinelle (qui la déclenchait dans l'incipit), c'est bien sûr une métaphore de l'aube, mais c'est aussi, transit « poétique » au sens de Jakobson, la métonymie qui se file encore (la sentinelle, l'homme, la femme de la sentinelle), se redoublant d'une harmonique littérale en forme de lapsus (« gardeuse de rêves », « gardeuse de chèvres »), dissonance sémantique que vient résoudre le paronomastique : « son troupeau s'ébroue ». Mais là encore un parcours métonymique fait de « s'ébroue » la suite logique de l'action amorcée avec « assoupi », et poursuivie avec « tête pique en avant ». Les trois (!) temps du dormeur d'un instant. Et si le troupeau s'ébroue c'est que c'est aussi lui que l'aube est venue « secouer ». Comme ce qui « disparaît au tournant » n'est pas seulement la vieille et son troupeau mais l'aube aussi dont elle était métaphore. Car « le jour va poindre ».

Le paragraphe va se terminer, après ces assonances en « ou » (« de remous aucun »), dans les paragrammes de l'incipit (« les **gens** rouvrent l'œil », le gris. « **le cauchemar** s'efface », le calme, répercuté phrase suivante en « **maille** par **maille** »), redoublés des paradigmes de « calme » (« le cauchemar s'efface », justement) et de « remous » (« rattraper maille par maille », c'est d'une certaine façon, effacer le remous représenté par le démaillage). Dans l'incessant décrochement métonymique dont nous avons vu plus haut le début du parcours, c'est le cauchemar qui, par métaphore, convoque le tricot de la vieille que voici derechef mais elle-même métaphorisée dans l'aube (reprise du processus antérieur) « suivante » (fiction et narration écrasées l'une dans l'autre, puisque l'aube suivante c'est aussi le littéral suivant) que voici, comme il se doit : « grise et boiteuse ». On notera qu'ici la vieille affleure plus encore que dans sa première apparition d'aube et d'autant plus qu'arrivent maintenant « ses chèvres suie et cendre » quand, plus haut, c'étaient encore des « rêves » qu'elle gardait. Le « suie et cendre » des chèvres, c'est bien sûr encore le gris, mais c'est aussi, métonymie encore, quelque amorce de « cheminée » que nous revoyons aussitôt, comme une lecture antérieure nous avait appris à le faire, dans ce « chimère » qui clôt le paragraphe, reprenant en métaphore le

« cauchemar » qui s'effaçait mais dans lequel les gens (pluriel plus précis du « on » initial) allaient se « **replonger** », comme on se plonge dans une « fontaine (au) goulot en forme de **chimère** » (p. 8). Hétéroclite inventaire, ça ?

Et ça, alors ? « Je soussigné sentinelle des morts, au croisement des routes, aux confins des terres... » La suite nominale et pronominale qui organisait le paragraphe précédent sous l'angle de la *lecture* aboutit ici, sous l'angle d'une fiction de l'*écriture*, à ce « Je » qui s'incorpore à son récit, par le motif de la veillée funèbre où il prend la place de la sentinelle pour veiller le mort qu'il a été maintes et maintes fois lui-même. La vieille gardeuse grise, l'aube grise ont débordé cette fois par-dessus une autre faille : non plus celle, suturée par la métaphore, du personnage et de son environnement de fiction, mais celle, encore suturée par la métaphore, du scripteur et de son texte : « terres si grises dans le carnet de notes ». Tout a maintenant été dit. La lettre envolée a essaimé, porteuse de maints effets où le sens se déploie, se piège et se défait, pour que la lettre, souveraine et perverse, se perpétue encore.

Conclure ? Pourquoi pas d'un discours autre sur ce texte que le même a signé. Robert Pinget, donc : « On peut tout supposer du mécanisme créateur lorsqu'on travaille sur les mots dont les prolongements sont infinis, que ce soit du point de vue de la sémantique ou de celui de la phonétique, pour dire les choses brièvement »¹⁸.

Ou, pourquoi pas ?, d'un discours proche sur une musique dont ce texte a fait signe. Arnold Schoenberg, donc : « N'importe quel événement, apparaissant en un point quelconque de cet espace musical, provoque un effet non limité à son aire immédiate ; autrement dit, n'agit pas seulement sur un plan spécifique, mais dans toutes les directions et sur tous les plans, étendant son influence aux points les plus éloignés »¹⁹.

Passacaille, donc.

Université du Québec à Chicoutimi

Notes

- ¹ Éditions de Minuit, Paris, 1969.
- ² Concernant Pinget, on trouvera une illustration, d'ailleurs brillante, de cette approche dans le texte de Fernand Meyer : « Robert Pinget : le livre disséminé comme fiction, narration et objet » dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, UGE, collection 10/18, tome 2, pp. 299-310.
- ³ Sur cette notion, voir le numéro spécial de *La Nouvelle Barre du Jour* (103) — Montréal 1981. Dirigé par André Gervais, il regroupe des textes de Ghislain Bourque, André Gervais et Jean-Pierre Vidal.
- ⁴ Ce sont les termes utilisés par Pinget lui-même dans ses « Pseudo-principes d'esthétique ». *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, pp. 311-324. Cette communication donnée au colloque de Cerisy met en scène, de façon aimablement provocatrice, la contradiction non résolue entre : « Tout ce qu'on peut dire ou signifier ne m'intéresse pas, mais la façon de dire » (pp. 311-312) et « Je puis parfaitement admettre que jamais le ton ne m'a sollicité [...]. Donc le contraire de l'affirmation que les histoires ne m'intéressent pas. Il est possible qu'elles m'intéressent au plus haut point... » (p. 323).
- ⁵ Comme on peut le voir, par exemple, dans l'ironique inscription de la formule, dont un certain structuralisme faisait il n'y a guère ses choux gras, convoquée par *Passacaille*, sur le mode de la farce : « la nature lorsqu'elle reprend ses droits au milieu des cultures est plus inquiétante qu'en forêt vierge » (p. 12). Où l'allusion à Lévis-Strauss est aussi transparente, soulignée par la « forêt vierge » que la culture en son sens agricole est, elle, opaque d'être une blague des plus communes. La référence lettrée et le lieu commun le plus grossier ouvrent par leur collusion l'espace incernable de cet hybride généralement nommé texte ou littérature.
- ⁶ À n'en pas douter, le « gri-gri » affleure ici au texte.
- ⁷ Pour une lecture plus détaillée de l'incipit de Robbe-Grillet, voir notre étude sur *Dans le labyrinthe*, Hachette, collection « Poche Critique », Paris, 1975. En particulier, les pages 28 à 31 : « logique, géométrie et algèbre textuelle ».
- ⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1955, p. 348.
- ⁹ Dont toute une série se double d'effraction (fouilles indiscretes et vol, comme par hasard, mais d'argent et non de corbeaux).
- ¹⁰ « Le texte est donc un gaz » dira Derrida. *Glas*, Paris, Denoël-Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1981.
- ¹¹ « Chimère » est, en grec, monstre mythologique. C'est, bien sûr, sa représentation ornementale que dit ici le texte. Mais le sens figuré (« fantasma, fantôme, folie, idée, illusion, imagination, mirage, rêve, songe, utopie, vision » dit Robert, le dictionnaire) planera sur tout le discours du maître et le sens biologique (« organisme composé de tissus de type génétiquement différents », encore Robert) ne manquera pas de nous fournir une assez jolie métaphore du texte tel que Pinget nous le fait entendre.
- ¹² Un remous, c'est aussi des ondes concentriques, comme celles, par exemple, que fait le chien de la chevière, qui, o paragramme!, tandis qu'elle « tricotait », « ratier » qu'il est, « caracolait » (« ratier caracolait » frôle

l'anagramme parfait de « tricotait ») de la façon suivante : « il s'amuse d'une souris, d'un insecte, d'une ombre, de sa propre queue et part soudain en rond ventre à terre, un autre rond, un demi-autre [...] » (p. 31).

¹³ Voir à ce sujet notre article intitulé : « L'océantexte », *Études littéraires*, volume 11, n° 1, Québec, avril 1978, pp. 11-81 et aussi notre thèse de doctorat (inérite) : *Pour une théorie de l'infratextualité*, Université Laval, novembre 1981. En particulier, la première partie : « Science et stratégies textuelles dans *Les chants de Maldoror* de Lautréamont », pp. 18-70.

¹⁴ On voudra bien nous passer la grande prudence de ces « alentours ». Elle dit que le « je » apparaît progressivement, d'abord, comme il se doit depuis ce que nous avons dit du récit mortuaire qui commence par être oral et à l'intention du docteur, sous la forme d'une adresse verbale, et dans un premier temps inclus dans un collectif (« tu comprends, disait-il, nous étions associés Alfred et moi », p. 99) avant de s'en déprendre (« tu comprends, disait-il, je suis resté avec l'enfant », même page), pour enfin, perdant progressivement tout auditeur, régner souverain au point que c'est alors le lecteur qui a pris la place du docteur, l'écrit visible se refermant sur l'oral de fiction.

On notera encore ceci. La logique « familiale » déjà vue se développant à partir du « voisin », sa femme puis son fils, atteint ici le « je » déclenché, comme dans l'incipit, par « le calme » transcrit maintenant en son contraire : « Autre thème surgi du *désarroi des nefs*, celui de l'*adopté* ». L'adopté, c'est, littéralement, un *voisin*, une progéniture déplacée.

¹⁵ Paris, Éditions de Minuit, 1965.

¹⁶ Texte cité, note 2.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Texte cité, note 4, p. 323.

¹⁹ *Style and Idea*, Philosophical Library, New York, 1950. Cité par Umberto Eco, sans mention du traducteur ni de la pagination, dans *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 256.