

# *L'Hypothèse* de Robert Pinget ou la littérature émet des doutes

Sylvie Patron

## Abstract

Robert Pinget's hypothesis : or literature expresses doubt.

Written in the conditional tense, the play doubts, with the Nouveau Roman, character, plot, literary discourse and representation. But Pinget creates a literary world, and centres on authorial utterance — for the « success » of a conditional failure ?

## Citer ce document / Cite this document :

Patron Sylvie. *L'Hypothèse* de Robert Pinget ou la littérature émet des doutes. In: Littérature, n°97, 1995. Le récit médusé. pp. 41-51;

doi : <https://doi.org/10.3406/litt.1995.2360>

[https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1995\\_num\\_97\\_1\\_2360](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_97_1_2360)

Fichier pdf généré le 16/01/2019

## L'HYPOTHÈSE DE ROBERT PINGET <sup>1</sup> OU LA LITTÉRATURE ÉMET DES DOUTES

« Dans un sens évidemment on pourrait dire » — tel est l'*incipit* prudent de *L'Hypothèse* de Robert Pinget. « On pourrait dire », en effet, que ce texte décourage l'interprétation et toute entreprise critique conduite dans les termes de la signification. Un de ses commentateurs <sup>2</sup> comparait en son temps l'art de la fiction chez Pinget à cette gravure de Maurits C. Escher qui représente une main, qui en dessine une autre, qui dessine la première ; et ajoutait que, pour achever tout à fait l'allégorie, la seconde main aurait dû gommer à mesure ce que l'autre traçait. Dans cette hypothèse, il faudrait concevoir un auteur en gloire, trônant au centre de sa création, seul maître d'en délivrer le sens, ou de le dérober. Pourtant : « L'auteur l'auteur où se trouve l'auteur ? », clame quasiment *in deserto* la voix de la pièce...

Quelques mots sur Robert Pinget : classer sa production dramatique dans le « Théâtre du Nouveau Roman <sup>3</sup> », c'est dire qu'il partage avec le groupe des écrivains des éditions Minuit le refus de « quelques notions périmées » (le personnage, l'intrigue), la conscience du soupçon qui pèse sur l'origine des énoncés littéraires et sur la vocation représentative de la littérature. Mais l'œuvre de Pinget doit une partie de sa singularité, au matériau

1. Créée en 1965 par Pierre Chabert à la VI<sup>e</sup> Biennale de Paris, reprise l'année suivante à l'Odéon sous la direction de Samuel Beckett, la pièce a connu son dernier succès au Festival d'Avignon de 1987, dans une mise en scène de Joël Jouanneau, interprétée par David Warrilow. À propos de ce spectacle, cf. J.-C. Lieber, « Mortin pénitent (Pinget au Festival d'Avignon) », in *Critique* n° 485, octobre 1987, pp. 827-831. Les références sont données dans l'édition Minuit, Paris, 1987.

2. T. Duvert, « La parole et la fiction », in *Critique* n° 252, mai 1968, pp. 443-461 : il s'agissait du *Libera*, Minuit, Paris, 1968.

3. Voir A. Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras*, José Corti, Paris, 1988.

qui lui est propre, à la part de remploi réservée dans la construction de chaque texte — c'est le cas pour les toponymes ou la nomenclature des personnages : à preuve, ce « Mortin » dont les apparitions dessinent un cycle (de *L'Hypothèse* à *Autour de Mortin*, *Identité*, *Paralchimie*, etc.). Elle se signale aussi par l'attention portée à la question « Qui parle ? » : dans les romans comme dans certaines des pièces, les embarras de la narration, toujours subjective, fournissent souvent l'essentiel des formants de la fiction.

Dans *L'Hypothèse*, il sera donc question de « l'auteur ». Un auteur, autant le dire tout de suite, qui ne s'exprime pas comme locuteur, pour affirmer la noblesse de son activité (modèle : « J'écris *Paludes* »), mais qui figure au pôle du délocuté et n'intéresse que par l'échec de sa création. Autre foirade <sup>4</sup> ? Là est la question.

#### LES ALÉAS DE LA PENSÉE

Pour le lecteur, le texte de *L'Hypothèse*, attribué dans un premier temps au seul « MORTIN », est précédé par une page de didascalie, qui fixe, sans excès de détails, le décor et la situation. Plutôt que d'ouvrir sur une proposition de monde, c'est le discours lui-même que la pièce va mettre en scène, en disposant dès l'abord quelques signes de reconnaissance (« en habit de cérémonie », « sur la table, une carafe d'eau et un verre »). Un premier décalage s'introduit dans le travail de contextualisation, sous la forme discrète du participe passé : « Il essaie de dire par cœur devant un public supposé un discours dont le texte est placé sous ses yeux » (p. 11). Cette supposition de public a de quoi surprendre, dans la mesure où elle ne se laisse pas ranger sous la modalité du virtuel, propre à l'énoncé didascalique courant. Comme plus loin au sujet de « l'auteur », elle invite à faire la distinction entre un public *présumé* pour la conférence de Mortin et le public *effectif* de la représentation théâtrale. Destination fictive, absence de destination : de là à penser que c'est un trait constitutif du message ou, disons, de la ratiocination chez Pinget, il n'y a qu'un pas. Au demeurant, cela n'empêche pas les passages adressés, qui émaillent le discours, de trouver une résonance humoristique dans la coïncidence des deux publics ou dans l'identification favorisée par l'acte de lecture :

... j'inviterais ceux que ne rebutent ni les aléas de la pensée ni les difficultés du langage à ce qu'il faudrait bien appeler un jeu (p. 21)

4. Voir S. Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, Minuit, Paris, 1976. Le mot est dans le texte, à la première page : « ... pour ne pas laisser foirer la dernière chance ». Sur Beckett et Pinget, les échanges de traductions et la réception anglaise de Pinget, voir B. Bray, « Un kaléidoscope de vérités », in *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 53, février 1966.

Donc, un seul personnage en scène, volubile et halluciné. Dépourvu d'autre détermination qu'un nom propre que l'ensemble de l'œuvre interdit de prendre pour un « désignateur rigide », qui est-il ? Le sujet de l'énonciation, serait-on tenté de répondre, si le texte ne s'évertuait justement à *différer* l'origine du discours et à interposer toute une série de médiations entre sujet et énonciation. Plusieurs procédés assument cette fonction : on insistera notamment sur les effets cinématographiques, la présence matérielle d'un texte-support et l'usage du conditionnel.

À plusieurs reprises, le monologue de Mortin est suspendu par l'intervention de son ou de ses images, projetées sur le mur et douées de parole. Elles reprennent le fil du discours pour le contredire ou le compléter, quitte à instaurer avec le personnage un dialogue embryonnaire. Précisons que le texte ne concède au fantastique que le temps nécessaire pour en dissoudre le stéréotype (« Mortin [...] prend un revolver, en vérifie le mécanisme. Un temps. Puis il vise sur l'image et tire. Forte détonation. L'image disparaît », p. 25).

L'alimentation continue du discours appelle un geste récurrent : « Il se réfère au texte. Relève la tête » (abrégé dès la troisième page en « Se réfère etc. »). Cette présence d'un texte déjà écrit — d'un « manuscrit » comme il est dit au moment de le raturer (p. 26) ou de le détruire (p. 43) — entraîne d'une part une diction un peu particulière, de l'autre un certain nombre de manipulations, qui constituent toute la part mimétique de la pièce. D'une part, les reprises et les hésitations de lecture sont enregistrées. D'autre part, le texte joue comme accessoire principal (« Compte le nombre de pages qu'il lui reste à réciter », p. 30 ; « barre de plusieurs coups de crayon... », p. 26 ; « saisit son manuscrit, [...] et va le jeter dans le poêle », p. 43). L'autorité de Mortin est donc fondée « texte en mains » (p. 27) — texte que Pinget nous invite à considérer, d'un mot qu'il affectionne, comme apocryphe. En effet, rien ne dit qu'il doive être attribué au personnage qui le prononce, les phrases précédemment citées n'ayant aucune valeur de preuve (« dire par cœur », « saisir son manuscrit », « se référer au texte », etc.). Certains indices, au contraire, laissent penser qu'il s'en dédit : marques d'oralité (« et cætera j'abrège j'abrège », p. 15), questions adventices (« emportant le manuscrit mais pour en faire quoi ? », p. 13), irrévérence manifeste (« rire idiot », « gros rire », pp. 38 et 39) <sup>5</sup>.

5. C'est l'hypothèse que retient la mise en scène de Joël Jouanneau, comme le décrit Jean-Claude Lieber dans l'article cité : « Le cabotin Mortin représente l'âme noire de l'Auteur qui sabote toutes ses tentatives. Le comédien passe sans transition de la démarche

Enfin, toutes les formes verbales de la pièce ou presque sont conjuguées au conditionnel. On sait que ce mode permet de placer les faits rapportés, en l'occurrence les agissements de l'auteur, dans un univers de croyance différent de celui du locuteur, qui ne les conteste ni ne les prend à son compte. Le poids de l'hypothèse, dont les énoncés sont grevés, affecte aussi la nécessité de l'énonciation : « ... on pourrait dire », etc. (p. 13).

Un effet scénique de distanciation (les images), un effet dramatique de délégation (le manuscrit), un effet stylistique de désengagement (le conditionnel) — les trois se combinent, comme pour réaffirmer avec Beckett : qu'importe qui parle.

Quant à l'argument, si l'on peut dire, il tourne autour d'une hypothèse de base — l'auteur étant censé avoir jeté son manuscrit dans un puits — qui donne lieu à toutes sortes de spéculations sur ce personnage. Il existe à l'évidence une relation en miroir entre le plan de la « narration » (assumée par Mortin) et celui de la « fiction » (centrée sur l'auteur) : même sédentarité, décor identique, possession d'un semblable manuscrit, etc. Cependant, le terme de mise en abyme ne va pas sans discussion. Pour peu qu'on entende par là la présence d'une « œuvre dans l'œuvre », il se révèle impropre. Dans *L'Hypothèse* en effet : nulle « œuvre » au sens strict, seulement un manuscrit, détruit de sucroît. Par conséquent, il ne saurait faire l'objet de citations dans le corps du texte, qui revient au contraire sur la méconnaissance de son contenu (« ce manuscrit s'en irait à vau-l'eau et tout ce qu'il y aurait mis », p. 14 ; « écrivant quoi toute la question serait là », p. 26) ; ni assurer un relais à la narration, les postes étant donnés comme complémentaires et non redoublants (« vu le parti pris par l'auteur quel qu'il soit d'en écrire et celui de votre serviteur d'en discuter », p. 21). La « rétroaction du sujet sur lui-même », selon l'expression de Gide, se réalise pourtant à un moment précis : lorsque Mortin recommence le geste de l'auteur en jetant sans ménagement son propre manuscrit dans le poêle prévu à cet effet.

Le texte enfin présente une composition discontinue : trois parties, distinctes par le style, le matière et l'organisation narrative. De l'une à l'autre, à défaut de transitions, règnent l'hiatus (« Aucune raison d'exclure *a priori* la fille naturelle. L'avantage [...] serait une longue habitude des habitudes du père », p. 27) et l'inconséquence (« Il serait temps pour ne pas nous perdre dans le

lunatique de l'écrivain plongé dans les affres, les calculs et les tics de la réflexion intellectuelle [...] aux bouffonneries, à la provocation et aux éclats de rire sataniques de Mortin son porte-parole... »

détail d'ailleurs ignoré des journées du reclus d'aborder l'épisode du départ dans la nuit... », p. 37).

Dans un premier temps, sur le ton de l'enquête, le récitant s'efforce de maintenir l'hypothèse du puits, qu'infirmes toute une série de données, matérielles (aucun témoignage sur la sortie de l'auteur, attestation d'un manuscrit vissé à sa table) ou psychologiques (« vu son caractère incommunicatif et casanier », p. 18). Saturé de sophismes ou de paralogismes, le raisonnement est littéralement *aberrant* : il s'écarte au fur et à mesure de ce qu'il s'emploie à démontrer. Ses impasses doivent être imputées, semble-t-il, à une question d'attribution : à qui revient-il d'avoir formulé l'hypothèse du puits (à l'auteur du manuscrit n° 1, lequel est dans le puits, à l'auteur du manuscrit n° 2, lequel est vissé sur la table, à l'auteur du manuscrit qu'est en train de lire Mortin ?) L'incompatibilité entre l'énoncé de l'hypothèse et celui de l'expérience, qui appartiennent à deux univers logiques différents, entraîne la démultiplication des instances :

Il y aurait l'auteur effectif qui de la circonstance du puits aurait fait une hypothèse l'auteur présumé étant celui qui ne fût-ce qu'un temps très court se serait déplacé avec le manuscrit et l'aurait jeté dans le puits [...] lequel auteur ne pourrait être dit relaté par l'effectif car comment celui-ci se saurait-il l'être posant justement l'hypothèse et présupposant par là le manuscrit (p. 23)

La position du problème marque une charnière. La seconde séquence en effet va réaliser le passage du respect de l'inférence logique à l'affirmation des pouvoirs de la subjectivité. Ainsi, une page plus loin, le locuteur propose d'envisager :

une éventuelle existence des faits comme indépendante des auteurs et des acteurs eux-mêmes [...] et à la connaissance de quoi pourrait atteindre je ne dis pas le premier venu mais toute personne douée d'une forte subjectivité la question de savoir qui aurait eu connaissance des faits et s'ils seraient réels serait ainsi minimisée lesdits se manifestant pour ainsi dire hors de leur propre éventualité (p. 24)

Un autre régime de discours s'instaure alors, introduit par l'hypothèse d'une « fille naturelle » de l'auteur. Les deux versions données, par Mortin d'abord, par son image ensuite, s'opposent point par point, comme le « père indigne » au « père adoré » et le roman naturaliste au conte merveilleux. Mais l'une et l'autre sont élaborées par un narrateur omniscient, sur le mode itératif et suivant une composition en boucle, puisque c'est la mort de l'auteur qui motive les révélations de la fille supposée concernant son existence pendant quarante/trente années, jusqu'à celle bénie/honnie de la mort et des funérailles (pp. 30 et 37).

Passant par-dessus la chronologie et sans plus se soucier de la paternité de l'auteur, la dernière séquence se consacre de nouveau à l'épisode problématique du départ vers le puits et à ses causes profondes. Celui-ci fait l'objet d'un récit effectué en alternance (MORTIN / IMAGE DE MORTIN), de plus en plus focalisé sur le personnage en question jusqu'à frôler le discours indirect libre sur la fin.

Comme inspiré par la phrase amphibologique de la page 21 (« ce serait beaucoup s'avancer », l'exposé de Mortin réalise la performance d'être à la fois transitif, tendu vers l'élucidation d'un sens, attaché à la reconstitution d'un emploi du temps, et réflexif, doutant lui-même de la légitimité de sa progression. On peut repérer quelques-uns des opérateurs stylistiques de cette « complication de texte » (comme le disait naguère Tzvetan Todorov à propos des *Illuminations*<sup>6</sup>). Le texte se caractérise d'abord par un usage appuyé de l'inférence (« ce qui présupposerait... », « souhaite qui sous-entendrait... ») et des règles de déduction (« vu... », « donc », « hypothèse qui impliquerait... », etc.). Le locuteur use et abuse d'une rhétorique démonstrative, soigneusement articulée (« d'une part d'autre part », « premièrement, deuxièmement... »), articulation qui n'exclue pas la pure et simple logomachie. Les « difficultés du langage » possèdent trois points d'ancrage principaux : la syntaxe de la phrase, les figures du raisonnement, les problèmes de référence.

L'absence de ponctuation dans le texte suit les directives de la didascalie initiale, qui engage le comédien à adopter le « ton de la mémorisation ». D'où ces longues circonlocutions sans pauses, multipliant les phénomènes de disjonction (« tant à cause de... que de... »), d'anaphore syntaxique (« dudit », « susdit », « telle que sans elles »), et les éléments retardants (relatives, participiales, incises, etc.). Ces derniers peuvent souvent être imputés à la désinvolture du locuteur, qui n'hésite pas à ajouter au supposé texte écrit, dans le sens de la nuance et de la modalisation (« disons », « sous toutes réserves », « restons vagues »). Par instants, la coordination phrastique se disloque, pour laisser place à la récapitulation bouffonne (« manuscrit vissé, réplique du premier, travail préalable sur ce dernier, recopiage sur le vissé ») ou au psittacisme ionescien (« parce que pourquoi parce que pourquoi », etc.).

Aux hypothèses « heuristiques » (celle du puits, de la sortie nocturne) s'ajoutent autant d'hypothèses gratuites, qualifiées

6. T. Todorov, « Les Illuminations », in *La Notion de littérature*, Seuil, Paris, 1987.

d'ailleurs de « sans intérêt », au point que l'enchaînement du sens est rendu problématique. Il arrive aussi que la démonstration soit conduite à l'envers, par une double négation (« vu la carence de preuves infirmant l'hypothèse du puits », p. 19), ou qu'elle n'ait d'autre point d'appui que le truisme (« au prix de ce que ça nous coûterait », p. 16) et la tautologie (« des circonstances qui vu leur répercussion hors du conditionnel pourraient passer pour cause d'une situation telle que sans elles elle n'aurait pas de présent », p. 14).

Troisième difficulté : nous avons déjà mentionné les procédés qui remettent en cause l'auto-référence des pronoms (« je » pour celui qui dit « je », « nous », etc.). De même, le procès de co-référence, qui demande la participation du destinataire, se trouve perturbé, soit pour cause de redoublement (« réplique », « duplique », « nature doublement hypothétique », etc.), soit par l'absence de fait premier sur lequel fonder une certitude (l'auteur : « n'étant lui-même qu'une hypothèse », p. 19 ; le manuscrit : « il ne serait au fond du puits que par suite d'une hypothèse », p. 23). Tout se passe comme si, au sein du fonctionnement linguistique, n'était retenue que la capacité à parler de ce qui n'est pas, voire à priver les objets de leur réalité (« événements sans mémoire », « ils n'existeraient pas », « l'absence de puits », « l'improbable puits », etc.). Ce sont enfin les liens de consécution — dans « seul sujet à caution, autrement dit réel » (p. 15) ou « toute hypothèse tombant [...] partant toute réalité » (p. 18) — qui servent le mieux l'intention de brouiller les limites entre le réel et le supposé, l'avéré et le probable, l'impossible certain et le plus que douteux.

LE PARTI-PRIS  
D'EN DISCOURIR

Pour autant doit-on en conclure que toutes les propositions sont nivelées, égales, qu'elles s'alignent à seule fin d'exprimer le ressassement éternel ? À plusieurs reprises, le signifiant vient en priorité et le phrase s'engendre de la paronomase (voir p. 22 : « préposé », « interposées », « superposé », « apposée », etc.). En revanche, à d'autres moments, on peut déceler dans le texte la présence de hiérarchies, de systèmes de valeur explicites — par exemple :

... cette situation de conditionnelle se ferait présente — partant diminuée, rognée, rongée jusqu'à l'os inexistante (p. 14)

... être fondé à ne rien supposer [...] n'apparaît pas plus souhaitable que le contraire (p. 19)

Péjoratives ou mélioratives, les marques de caractérisation trahissent l'affinité de l'hypothèse et de l'expression d'un désir du



sujet. À l'évidence, il y a chez le récitant un goût de la conjecture, une volonté de préserver le fantasme en tant que tel. Chez Pinget, l'hypothèse offre un recours, en entretenant le désaveu du réel (voir cet « obstacle à peu près insurmontable que nous serions prêts néanmoins à surmonter », p. 16) — si bien qu'elle enveloppe la seule idée de Salut : « mais l'hypothèse en un sens pourrait tout sauver » (p. 14). Il y va de l'identité de Mortin de suivre envers et contre tout la pente du conditionnel : entre l'intellectualisation et le leurre, entre la quête de vérité, qui a ses métaphores dans le texte (le puits, la lumière, etc.), et le besoin de fiction, qui est la condition de son déroulement. À partir de la seconde séquence, induite par l'affirmation d'une connaissance par la subjectivité, on voit apparaître ces énoncés qui servent de ponctuation et d'invite : « dans un décor qu'on pourrait imaginer... » (p. 26), « On imaginerait assez... » (p. 30), « Qu'on imagine... » (p. 37), où l'on peut reconnaître le *fiat* du romancier, l'acte illocutoire qui préside à toute fiction<sup>7</sup>. Ainsi Mortin écrivant le roman de l'auteur se trouve-t-il confronté à des problèmes de métier. L'arbitraire de départ (« une fille naturelle ? Aucune raison d'exclure *a priori* la fille naturelle... », p. 27). Le travail de la vraisemblance (« ce serait en effet l'hypothèse la plus vraisemblable », p. 39). Celui de la motivation, qui soumet la corrélation des unités à la loi du *post hoc ergo propter hoc*, ici tournée en dérision : « pourquoi condition parce que profession pourquoi profession parce que suppression [...] pourquoi parce que pourquoi parce que », etc. (p. 44).

L'AUTEUR, L'AUTEUR OÙ  
SE TROUVE L'AUTEUR ?

Daté de 1961, le texte de Robert Pinget anticipe de peu sur les débats théoriques concernant la question de l'auteur. Il prend acte des expérimentations d'un Robbe-Grillet par exemple — ou plutôt de la réception critique qui voit dans ses livres, sans personne, sans message, presque sans auteur, la réalisation du degré zéro de l'écriture<sup>8</sup>. Certes, il faudra encore quelques années avant que Roland Barthes et Michel Foucault ne proclament conjointement la mort de l'auteur : l'un pour récuser une image mythologique de la littérature, toujours centrée sur ce personnage autoritaire<sup>9</sup> ; l'autre afin de mettre au jour son fonctionnement implicite de concept caractérisant un certain type

7. Voir G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991, pp. 50-51.

8. Le mot de « scripteur » figure d'ailleurs dans le texte à la page 21.

9. Voir R. Barthes, « La mort de l'auteur », repris dans *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, pp. 61-68.

de discours et de société <sup>10</sup>. Est-ce ici un signe de connivence ou une ironie ? Contrairement à la critique traditionnelle qui reconstitue à travers les œuvres une pensée ou une expérience, l'entreprise de Mortin consiste pour sa part à reconstituer, sans sources ni documents, le trajet qui a conduit à l'absence d'œuvre.

Anonyme, notre auteur doit son existence fictionnelle au manuscrit qui peut lui être attribué. Alain Viala, dans l'ouvrage collectif intitulé *L'Auteur et le manuscrit* <sup>11</sup>, propose d'appréhender ce dernier à travers trois critères.

Premièrement, le manuscrit constitue le lieu d'un travail. Le mot revient à plusieurs reprises dans le texte, chargé de connotations ambiguës. D'une part, il consiste en une activité extraordinaire, séparée (voir la négation restrictive : « il ne pouvait travailler que là », p. 13), et exigeant le plus haut degré de perfection (voir les deux relatives qui lui sont liées : travail « dont la logique n'aurait d'égale que la densité », « dont la rigueur ne supporterait pas l'inachèvement », pp. 39 et 43). D'autre part, cette activité s'accompagne de la profération de phrases sans suite (que la fille aurait entendu « débiter par son père au travail », p. 29). Quant aux difficultés rencontrées, elles ont leur correspondant physiologique : à « long travail sans méthode », « défécation malencontreuse » (pp. 37-38).

Deuxièmement, le manuscrit fournit généralement la matrice d'une œuvre. Ici, loin de jouer le rôle d'un avant-texte, le manuscrit reste un écrit en souffrance, privé par la volonté de son auteur de toute éventualité de lecteur — cette instance redoutée sous les noms de « curiosité publique » ou de « postérité ». En effet, le livre (en hapax à l'avant-dernière page) ne sera pas même un « livre à venir », puisqu'il est pris au contraire dans l'expression accomplie d'un inaccompli : « Il trouverait dans les mots bêtes de la dernière heure... la clé des rêves compliqués... qu'il aurait voulu faire briller dans son livre... » (p. 45).

La troisième fonction du manuscrit, selon Viala, est d'être un original du texte en question, susceptible de devenir un objet fétiche. Bien qu'on ait longuement envisagé, dans la première séquence, l'existence possible de copies, ce caractère original donne tout son sens à l'immolation. Car ici, plus qu'un objet, plus qu'un fétiche, c'est un substitut de la personne (« penché sur ce puits et y jetant le manuscrit au lieu de s'y jeter lui-même », p. 16) ou l'espace d'une mythographie (« la figure par lui élue qu'il

10. Voir M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Bulletin de la Société française de Philosophie*, tome III, 1969, pp. 73-104.

11. PUF, Paris, 1991, p. 97 et suiv.

préférerait voir anéantie plutôt qu'imparfaite », p. 43). En face, les images du social apparaissent presque toujours négatives : quand ce ne sont pas les témoins à charge ou à décharge (« tous ceux qui l'auraient connu mieux que de vue »), il s'agit d'entités collectives, potentiellement dangereuses, de par les effets non maîtrisés de la faculté de juger (voir la curiosité publique, la cabale ou encore la rumeur).

On peut ajouter quelques remarques sur le portrait du personnage en auteur. Le fait même de l'enquête qui est menée sur son compte le rend pour le moins suspect. À noter d'abord sa vie en marge, hors du commun : « ne mangeant plus » (p. 14), « n'ayant pour ainsi dire pas vécu », « cette fabrication ne pouvant égaler l'humaine créature respirante suante et baisante qu'il n'aurait pas été » (p. 43). Comme si l'on pouvait dire de lui tout et n'importe quoi, le « détail de ses journées » engendre la contradiction et l'outrance (le parâtre *versus* le père merveilleux) — alors que, dans un troisième temps, Mortin fait aveu d'ignorance. La psychologie de l'auteur est convoquée, mais c'est pour n'en énumérer que les traits désavantageux : « esprit casanier », « manque d'imagination », « paresse » — en bref, homme d'habitudes. Hypothèse, toujours hypothèse : l'auteur ne serait pas un homme illustre — du reste, il ne gagnerait pas à être connu. Aussi capable de pisser dans la cuisine (p. 29) que de faire des éventails à M<sup>lle</sup> Mallarmé (« il se mettrait à débiter un long poème où il ne serait question que de ses charmes », pp. 35-36), il serait plutôt desservi par le témoignage de « tous ceux qui l'auraient connu mieux que de vue ». Dans sa conclusion, Mortin se prononce pour l'incapacité plus que pour le génie, en faisant de l'« inaptitude à assumer les impedimenta de l'existence » la raison ultime de son « idéal littéraire » (p. 42).

Telle est donc la nouvelle version du « fantasme de l'écrivain » : nu et sans aura. L'auteur dans *L'Hypothèse* est moins l'objet d'une identification narcissique que l'emblème d'une humanité merdeuse (voir le couplet scatologique de la page 38 : « voilà donc notre homme embrenné jusqu'aux aisselles... »). Cependant, le choix du personnage permet à Pinget de jouer sur les deux registres du pathétique et du pessimisme « pompier ». Dans la voix du texte, la compassion (voir le style indirect libre, les points de suspension) peut se mêler à la dérision (voir l'allitération) : « un discours sur les débris... les débris... où d'autres solitaires comme lui... auraient essayé toute leur vie... de donner un sens à la mort » (p. 45). Ainsi, toutes les « occasions perdues de se taire », qui ont le dernier mot, constituent à la fois la formule d'un nihilisme

radical concernant les fins de la littérature et celle du congé ironique donné à l'illusion métaphysique ou à l'idéologie du chef-d'œuvre. Mais, me dira-t-on, ce nihilisme et cette désillusion ne sont-ils pas en même temps, de la part de l'auteur (le vrai), une ultime distinction ?

Et pour finir encore, ce qu'on peut appeler le paradoxe de Pinget :

J'y pense, j'y pense, un livre, quelle prétention dans un sens, mais quelle extraordinaire merveille s'il est raté dans les grandes largeurs <sup>12</sup>.

12. Cité par A. Robbe-Grillet : « Un roman qui s'invente lui-même », in *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1963.