

CZESŁAW GRZESIAK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

**« Graal Flibuste » de Robert Pinget
ou le voyage dans un monde
à la fois imaginaire, mystérieux, merveilleux et fantastique**

**« Graal Flibuste » di Robert Pinget o il viaggio in un mondo nello stesso tempo
immaginario, misterioso, meraviglioso e fantastico**

Parole chiavi: Robert Pinget, viaggio, viaggiatore-scrittore, diario di viaggio, immaginazione, regno di Graal Flibuste, mondo meraviglioso e fantastico, animali e piante bizzarre, scrittura, riflessione critica.

Riassunto:

Graal Flibuste si iscrive nello schema di una ricerca. È anche un romanzo sul romanzo che sta nascendo. L'« Io » narrativo si riferisce ad un viaggiatore-scrittore (senza nome né cognome, chiamato a volte « il maestro ») che esplora, in compagnia di un cocchiere (Brindon) e del suo cavallo (Clotho), la proprietà misteriosa di Graal Flibuste. Il regno che egli percorre non ha confini ben definiti: è un mondo nel contempo misterioso, meraviglioso e fantastico.

Il viaggiatore-scrittore tiene un diario di viaggio che diventa a tutti gli effetti un romanzo da leggere. Nella sua impresa, lascia libero corso alla sua immaginazione, accumula incidenti e storie inverosimili oppure fantastiche, introduce animali e piante bizzarre.

In questa relazione di viaggio, lo scrittore rimette in questione (con il procedimento della parodia) anche tecniche narrative obsolete e fa un'autocritica nello stesso tempo costernante ed umoristica. Pinget si serve allora del viaggio per raggiungere un altro scopo alla fine del romanzo. Attraverso l'immagine finale (« la porta aperta») suggerisce che la sua concezione di romanzo, in quanto ricerca, si riferisce a tutta la sua opera. L'avventura, in quanto scrittura, non è mai finita, l'orizzonte si allarga a man mano che lo scrittore avanza.

Robert Pinget fait partie du groupe que l'on appelle *groupe des nouveaux romanciers*¹ ou, tout simplement, *le Nouveau Roman*. Ce qui fait l'originalité de son oeuvre, c'est la création d'un univers romanesque - purement imaginaire - et la présence d'un (ou de nombreux) personnage(s)-écrivain(s)².

¹ Il figure - avec Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Claude Ollier et le principal éditeur de la plupart des textes des nouveaux romanciers, J. Lindon - sur la fameuse photo, prise en 1959, devant le siège des Editions de Minuit. En 1971, il a participé au Colloque de Cerisy-la-Salle sur le Nouveau Roman, organisé par Raymond Jean, Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon, avec la participation active des romanciers eux-mêmes : M. Butor, C. Ollier, A. Robbe-Grillet, N. Sarraute et C. Simon. Les participants de ce colloque passent pour les principaux représentants du Nouveau Roman.

² Sur les personnages-écrivains, voir : Cz. Grzesiak, *Les personnages-écrivains aux prises avec l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Robert Pinget*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2001.

Aussi bien dans le Nouveau Roman que dans le roman traditionnel, le personnage est toujours situé dans un espace et dans un temps plus ou moins déterminés. Ce qui les rend différents, c'est le caractère et l'importance des données spatio-temporelles. Le roman traditionnel – du type balzacien (Cf. *Eugénie Grandet*) – commence d'habitude par une longue et minutieuse description du lieu où se déroule l'action, ainsi que par quelques précisions temporelles qui déterminent le temps de l'histoire racontée. Dans le Nouveau Roman, ces évocations se présentent autrement : à la discontinuité du récit correspondent généralement le morcellement de l'espace et l'indétermination temporelle.

Les personnages de la fiction pingétienne, vivent, travaillent, se déplacent et meurent dans un pays imaginaire, inventé par Pinget, qui, selon le titre de son premier ouvrage¹, s'étend entre Fantoine et Agapa. Le premier geste fondateur du romancier consiste donc à indiquer – au moins de façon générale – le cadre géographique, dans lequel vont se mouvoir ses personnages, car créant ainsi « un pays neuf, il faut immédiatement le jalonner »². Dans un premier temps, Pinget procède donc par l'évocation générale du cadre spatial ; il le fait dans le titre et non au début du texte comme c'était le cas du roman traditionnel (par exemple, balzacien). Puis, peu à peu, il remplit ce cadre de personnages, de lieux, de paysages et de bâtiments. A l'univers imaginaire de son quatrième récit, *Graal Flibuste* (1956), l'auteur ajoute encore trois autres dimensions : mystérieuse, merveilleuse et fantastique. De plus, c'est aussi un roman sur le roman en train de naître.

Après avoir remis en question certaines conventions narratives, le récit linéaire, l'intrigue et le narrateur omniscient dans *Mahu ou le matériau* (1952)³ et *Le Renard et la boussole* (1955), Robert Pinget poursuit sa recherche, en donnant à *Graal Flibuste* l'allure d'un voyage burlesque.

Le roman commence par une espèce de prologue qui annonce le caractère du récit proprement dit. Il évoque les observations embrumées d'un ivrogne. Celui-ci, tout en contemplant des choses, essaie de jouer avec un chat, perché sur l'étagère, en lançant sur l'animal des boulettes de pain. Mais le chat « raisonne » mieux que son maître soûl, qui se ressert et boit verre sur verre, vomit, s'endort finalement sur la table et le vin l'emporte « au pays des cadavres de lettres » (9)⁴. Sans aucune transition, suit le récit d'un voyage imaginaire qui s'annonce comme un journal de bord d'un explorateur qui se promène dans un monde bizarre.

Dans *Graal Flibuste*, il s'agit d'un voyage d'exploration. Le narrateur-écrivain part – sans itinéraire précis – pour une région inconnue : le domaine de Graal. Mais pour mener l'expédition, il faut savoir lire les signes naturels, il faut donc avoir un

¹ R. Pinget, *Entre Fantoine et Agapa*, Ed. du Feu, 1951 ; réimp. Paris, Ed. de Minuit, 1966 et 1997.

² *Idem*, *Le Renard et la boussole*, Paris, Ed. de Minuit, 1971, p. 27.

³ *Idem*, *Mahu ou le matériau*, Paris, Robert Laffont, 1952 ; réimp. Paris, Ed. de Minuit, 1957, 1962 et 1997.

⁴ R. Pinget, *Graal Flibuste*, Paris, Ed. de Minuit, 1966. Toutes les références à *Graal Flibuste* renvoient à cette édition. Dans la suite de cet article, après les citations provenant de cette édition, on mettra le(s) numéro(s) de la (des) page(s) entre parenthèses.

guide. Dans la plupart des cas, c'est l'indigène qui apprend à l'explorateur à reconnaître les pistes, à identifier les repères, à déceler les dangers. Le narrateur loue donc les services d'un cocher et de son cheval, Clotho. Tous les trois vont se mettre en route et parcourir des contrées très variées.

Graal Flibuste s'inscrit donc dans le schéma d'une quête. Le « Je » de la narration renvoie à un voyageur-écrivain qui, en compagnie d'un cocher (Brindon) et de son cheval (Clotho), explore le domaine mystérieux de Graal Flibuste. Les deux représentants de l'humanité et un animal deviennent donc le « sujet » de la quête, et un royaume sans frontières ni limites fait l'« objet »¹ de leur exploration.

En ce qui concerne le voyageur-écrivain, qui est en même temps le narrateur du récit, il n'a ni nom ni prénom. Sa personne, conformément à la poétique de Pinget, est réduite au minimum : à la fonction d'écrivain. Pour présenter le cocher, Brindon (brin-d'homme ?), le narrateur recourt au procédé traditionnel du portrait :

Mon cher cocher avait grande allure. Massif, carré d'épaules, une tête de dieu et de petites oreilles ; la nuque était admirable, large comme deux mains et pointillée d'acné d'un beau noir. Un chapeau Louis XIII à plume violette qui lui tombait sur l'épaule, une veste de la garde impériale à boutons dépareillés, une chaîne de bedeau sur la poitrine qu'une chemise ouverte révélait velue. Parlerai-je de son nez, il n'en avait pas. Un accident de guerre, boulet de canon ou coup de sabre l'en avait privé. La bouche était sensuelle, les yeux comme deux truffes dans les rillettes des joues. Il coulait de son regard un flot de malice qui retombait sur la moustache clemenceau et donnait à l'ensemble cet air de diplomate usé par la ribote qu'on voit autour des tapis verts des jeunes démocraties (13-14).

Ce portrait physique – à la fois bizarre, somptueux et grotesque – signale aussi le passé du protagoniste et un de ses traits de caractère : la malice.

La présentation du cheval, Clotho, se limite à une phrase : « Le cheval, d'un gris de tourterelle pisseux, n'était pas à la mesure du maître, mais trotteait allègrement » (14). Il devient pourtant le principal « maître » du voyage. Il mène les deux voyageurs là où il le veut, si le cocher n'intervient pas à temps pour corriger sa direction.

Le vaste royaume de Graal Flibuste devient l'objet de la quête. Les voyageurs, en le parcourant, sont à la recherche du savoir. C'est une quête du Graal qui se fait à l'envers : les flibustiers, ayant découvert le temple de Graal Flibuste, commencent à explorer son royaume. Ils entrent dans un univers où le réel et le surnaturel, le merveilleux et le fantastique se mêlent.

D'habitude, chaque voyage comporte trois étapes : le départ, l'exploration et le retour. Robert Pinget ne donne à son voyageur ni point de départ ni point d'arrivée. Celui-ci, au début du récit, est déjà en route et son journal commence par la description d'un temple élevé en l'honneur d'un dieu – Graal Flibuste.

Le temple constitue donc le véritable point de départ pour la quête. Pinget fournit suffisamment de détails précis pour que le lecteur puisse se figurer le sanctuaire et ses environs. L'édifice est situé dans une vallée, entourée de la forêt

¹ Nous empruntons la notion de « sujet » et d'« objet » au schéma actantiel de Greimas. Voir : A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, p. 173.

« Grance »¹. Mais la recherche de son sens s'annonce périlleuse, si l'on en juge par les images floues et le mélange de fantaisie et d'humour noir pour l'évoquer :

Désolation et puanteur. Les cadavres de rats jonchent le sol, les squelettes de rats croustillent sous le pied. Le temple s'élève au milieu de cette charogne. Il ressemble à un casino. L'architecture baroque de sa façade, le mauvais goût de ses ornements font sourire les gens de ma génération. Il était noble à l'époque. [...] Des oiseaux à long bec nichent dans les trous, si bien qu'au coucher du soleil, lorsqu'ils regagnent leurs nids, les colonnes sont hérissées d'épines comme des tiges d'églantiers. On dit que ces oiseaux se nourrissent de rats [...].

On remarque que les degrés du temple sont libres de rats ; les oiseaux non plus ne s'y posent jamais. La raison n'en a pas été découverte. Une légende veut que Graal Flibuste, protecteur des banques, ait maudit tout être vivant qui foulerait le sol du sanctuaire.

L'intérieur est décoré de peintures dont le motif de base est une espèce de cacahuète, une figure doublement ovoïde. On est surpris de son élégance, que l'extérieur ne laissait pas prévoir. Le plafond, à damier noir et blanc, imite un jeu d'échecs où chaque pièce est peinte en trompe-l'oeil. Un petit autel occupe le centre du temple. D'un poids énorme, il est enfoncé dans le sol du tiers environ de sa hauteur (11-12).

La tristesse du lieu et l'odeur du charnier découragent vite les visiteurs². Ceux-ci abandonnent donc le sanctuaire et continuent leur chemin. L'itinéraire les mène vers la plus belle palmeraie du pays, propriété du sultan (sans nom !), et dans son palais, où ils sont introduits avec tout un cérémonial digne du Moyen Age.

Puis, les voyageurs parcourent le « pays des arbres sans racines », le pays des grands lacs de Grance, le désert, pour revenir au pays vallonné, assez agréable, où la nature est de nouveau belle et accueillante. Ensuite, par une presqu'île, « plantée de camphriers », ils arrivent au « Pays du Vent », très hostile, pour se diriger finalement, par une vaste plaine, vers la mer.

Partout la flore et la faune les émerveillent. On dirait que les voyageurs sont au pays des merveilles. Ils rencontrent des animaux bizarres qui passent sur un pont. Ces bêtes ont des têtes plates et des jambes articulées à l'envers (83). Il y a aussi des monstres à deux têtes et à cinq pattes (84). Souvent, les animaux se comportent comme les hommes, comme, par exemple, ces « écureuils-bougies », « installés non loin de la place des fêtes dans un petit hôtel où un jardin à l'anglaise leur fournit pour les week-ends la verdure et la fraîcheur, de même que l'espace

¹ Cette forêt apparaîtra plus tard dans la plupart des textes ultérieurs de Robert Pinget.

² Il en est de même avec le petit bourg de Crachon, évoqué vers la fin du livre : « Le bourg de Crachon est bien sale. Mal entretenu, sans service de voirie, et plein de complaisance pour ses excréments. On n'a pas idée de la quantité de déchets et de matières fécales que peut accumuler une petite agglomération en l'espace disons d'un an. Ces matières sont entassées, non par souci d'hygiène mais uniquement pour permettre aux villageois de circuler, au bord des rues, comme ailleurs la neige en hiver ; qu'on se représente l'effet décoratif de tout cela ! » (216-217). On peut observer que le comportement des habitants et l'entassement des ordures de chaque côté de la rue correspondent parfaitement au nom de cette localité.

nécessaire à leurs ébats » (161) ; ils bavardent en fumant des cigarettes ; ou bien des vaches chaussées de pantoufles qui prennent soin de leur hygiène : elles ont la salle de bains, un lavabo, un gobelet et une brosse à dents (35). La flore offre également toutes sortes de plantes bizarres : « les lavandes-muettes », « les joies-du-matin », « les barcarolles », « les pavots-chiens » (plantes dangereuses qui s'attaquent à l'homme), « les oublieuses-d'amertume », etc. (219-223). Ainsi, en recourant à l'imagination, Pinget et son écrivain fictif créent des mots à la fois bizarres et pittoresques. Cet esprit de créativité et cette confiance accordée à la magie des mots leur sont particulièrement chers. Il faut constater que pour Pinget, ainsi que pour son personnage-écrivain, les mots sont la seule chose dont dispose l'écrivain pour construire son univers romanesque. Ils constituent donc la « matière première » pour tout écrivain - qu'il soit réel ou fictif.

Les voyageurs s'arrêtent souvent pour quelques jours ou semaines, découvrent les coutumes des peuples indigènes, assistent à leurs cérémonies, organisent des fêtes. Le fiacre leur permet de parcourir de grandes distances. Lorsqu'ils font halte, ils prennent à pied de petits sentiers. Il leur arrive aussi d'utiliser le train et le taxi.

Le voyage a parfaitement les traits d'une errance. Au lieu de mener leur exploration à terme, les voyageurs piétinent, tournent en rond et finissent par se perdre dans les dédales du royaume. Leur voyage ne va nulle part. La quête reste ainsi inachevée.

Après plusieurs péripéties, les voyageurs, très épuisés, dirigent leurs pas vers une porte gigantesque qui a remplacé la mer à l'horizon. Ils ne la prennent pas comme point d'arrivée. Au contraire, ils la considèrent comme une ouverture qui va leur permettre de percer de nouveaux mystères.

La porte symbolise la façon dont Pinget se représente la tâche du romancier. Elle a de l'espace devant et derrière. L'écrivain abandonne son guide là où il l'a rencontré, en route, et, dans le chapitre qui clôt son livre, il continue la description de la « porte » ... Car on ne peut jamais énumérer jusqu'au bout les éléments de la « réalité ». Enfin, ce voyage imaginaire - symbole de l'écriture - n'a pas de fin.

Comme nous l'avons déjà signalé au début de notre propos, le voyageur-écrivain tient le journal du voyage qui, en effet, devient le roman que nous pouvons lire. Au début de son journal, il raconte son escapade de la façon la plus plate et conventionnelle, en introduisant des « personnages », en enchaînant logiquement des événements, en ajoutant des esquisses biographiques - pour varier le ton. Mais, peu à peu, ce récit perd son schéma linéaire ; le voyageur de plus en plus laisse libre cours à son imagination pour combler le vide par de nombreuses digressions. La digression centrée autour de l'arbre généalogique de Graal Flibuste (46-61 et 70-73) en est le meilleur exemple. On y trouve des éléments de mythe, de folklore et des jeux de mots. L'auteur du journal, voulant expliquer la formation de l'arbre jusqu'à sa petite branche, remonte jusqu'à l'union originelle des mythes païens où homme et animal, dieux et monstres, créatures animées et inanimées échangent leurs semences. Le journal se remplit également de nombreuses histoires intercalées, contées tantôt par le voyageur-écrivain tantôt par son compagnon, le cocher Brindon. De ces histoires, extérieures au voyage proprement dit, on peut

citer celle des amours malheureuses de Monsieur Songe avec Mademoiselle Hortense (37-44). Il convient de signaler que le personnage de Monsieur Songe apparaît, en effet, pour la première fois dans *Graal Flibuste*. Puis, il tombe un peu dans l'oubli pour réapparaître dans les sept derniers livres de Pinget, publiés après 1981¹. M. Songe y devient un peu le porte-parole de son créateur. Il vit loin de la société, en compagnie de sa bonne et de son ami Martin.

Peu à peu, le voyageur perd confiance. Son journal, qui avait l'air de tant promettre au début, finit par aboutir à un récit labyrinthique. Aussi bien chez Pinget que chez son écrivain fictif, l'écriture est *une figure de l'impossibilité*, elle avance et n'arrive jamais nulle part. L'objet « livre » finit par être lâché ou abandonné. Comme le voyage, lui aussi, il reste donc *inachevé*.

L'écriture de Pinget, ainsi que celle de son écrivain fictif, épouse le plus souvent *une trajectoire circulaire*. Elle « tourne en rond » et finit par retrouver son point de départ. Dans *Graal Flibuste*, la circularité est assez complexe. Le récit commence par la description du « Temple de Graal Flibuste » et se termine par celle de la « Grande Porte ». Or, ces deux descriptions se caractérisent par la même structure : une *composition concentrique à mouvement centripète*. Voici l'incipit : « Le Chanchèze est une vallée morne et peuplée de rats. On y accède par une route bordée de tas de pierres. Vers le milieu de la vallée² s'élève le temple de Graal Flibuste » (11). On y pénètre et on y voit que « L'intérieur est décoré de peintures dont le motif de base est une espèce de cacahuète, une *figure doublement ovoïde* ». Finalement, on remarque l'essentiel : « Un petit autel occupe le *centre du temple* » (12). Pour terminer son récit, le voyageur-écrivain recourt à la même composition : la route qu'il venait d'emprunter s'est brusquement ouverte sur une plaine, « une étendue de blés mûrs *au milieu desquels*, insolite et somptueuse, s'élevait une porte qui touchait au ciel » (230). Cette porte gigantesque figure sans doute le centre symbolique de l'univers. Elle sépare et relie à la fois le ciel et la terre, le monde connu (profane) et le monde inconnu (sacré). Au milieu de la porte, il y a encore un autre cercle, le dernier, qui contient l'oeil de Graal Flibuste (« dieu des ferveurs imaginaires et maître du monde ») : « l'insoutenable blancheur de la pierre fait éclater les dimensions de l'oeil qui semblable au *soleil* rayonne sur tout le pilier dont il est *le centre* du décor » (234).

Parallèlement au compte rendu du voyage, le voyageur-écrivain s'interroge aussi sur son acte créateur. Cette réflexion sur l'écriture est intégrée à la fiction ; elle n'est pas proclamée ouvertement, mais elle se révèle progressivement, au fur et à mesure que le récit progresse. A vrai dire, le personnage-écrivain ne peut pas se passer de jugement. S'il veut que son texte soit structuré, bien fait, il est obligé de le juger continuellement. Et il le fait officiellement, sous les yeux du lecteur. Dans cette situation, l'auteur « se dédouble » en quelque sorte : il devient à la fois écrivain et critique.

¹ Il est le héros des textes suivants : *Monsieur Songe* (1982), *Le Harnais* (1984), *Charrue* (1985), *L'Ennemi* (1987), *Du Nerf* (1990), *Théo ou le temps neuf* (1991), *Taches d'encre* (1997).

² Les soulignements en italique, dans les citations, viennent de C. G.

L'« écrivain » se demande ce que « raconter » veut dire. Est-ce fabriquer une histoire bien faite où tout se passe d'une façon intelligible et où le monde décrit ne dépasse guère les limites de la cause et de l'effet ? Ou bien s'agit-il de communiquer au lecteur les délices et les angoisses de l'homme face à l'imprévisible ? Dans la conception pingétienne de la littérature, l'écrivain choisit cette dernière solution et s'attaque aux « platitudes » concernant l'acte d'écrire. Ainsi, « raconter » prend vite le sens de « se raconter » et « se raconter » le sens de tisser une suite d'associations tirées de l'imagination.

C'est aussi le problème de la « vérité » qui apparaît pendant la discussion du voyageur-écrivain (qui tente de dépasser des formes désuètes) avec son cocher Brindon :

Cependant que j'écrivais cette scène, quelque chose me frappa dont je fis part à Brindon, à savoir que j'abordais chacune de mes aventures de la même façon : la nuit tombe, nous ne savons où coucher, nous nous adressons au premier venu. « Mais puisque c'est la vérité », me dit Brindon. Il ne saisissait pas ma pensée. La vérité bien sûr, tous les soirs il faut dormir, mais quelle nécessité de le dire chaque fois ? J'en conclus, étant donné que toute situation après coup se présentait à mon esprit de manière identique, qu'il y avait là quelque hantise ou obsession. « Un reste probablement de votre éducation bourgeoise », me dit le cocher sans malice. Je ne fus pas convaincu (125).

Cet échange d'avis nous montre que chacun perçoit autrement la vérité, chacun à sa vision de la réalité et du monde. Cela découle des principes phénoménologiques sur lesquels repose tout le Nouveau Roman.

Le voyageur-écrivain fait aussi éclater de l'intérieur le cadre habituel du roman. S'il commence son journal d'une façon traditionnelle (en esquissant des « personnages », en s'efforçant de donner une suite logique des événements et en ajoutant des digressions pour varier le ton), il ne le fait que pour ridiculiser les conventions qu'il ne trouve plus valables. Le récit linéaire devient impossible. Le journal contient plusieurs épisodes dont chacun forme un bloc autonome. Dans cette parodie de la présentation linéaire des événements, l'acte de voyager devient très significatif :

[il] réunit une description de la réalité à une réflexion sur la réalité ; il enferme toutes les démarches, fugues et variations par lesquelles l'esprit cherchant à prendre possession de la réalité l'accepte telle quelle et la nie, la mesure et la rêve, l'arpente et la parodie, la dénombre et la recrée, à l'intérieur d'une image de la réalité : c'est une représentation du monde¹.

Il en est de même dans *Graal Flibuste*. Après s'être libéré des contraintes logiques du roman traditionnel, le narrateur-écrivain laisse libre cours à son imagination, accumule des incidents et des histoires invraisemblables sinon

¹ Olivier de Magny, « Robert Pinget ou le palimpseste », Postface à *Graal Flibuste*, Paris, U.G.E., collection 10/18, 1963, pp. 165-166.

fantastiques¹. Il fait des « tours d'acrobatie » de plus en plus surprenants, remplace les images nettes par des contours flous, des épisodes de départ par des digressions sans forme. La description de la métamorphose du cheval Clotho en constitue le meilleur exemple :

Et voilà qu'il commence à grandir, à grandir. Du gris il passe au jaune, puis au blanc de neige, puis aux transparences du diamant. Sa tête touche le plafond, elle le crève comme un papier, puis le toit n'est plus qu'une collerette au cou gigantesque, le corps une cathédrale, les pattes des piliers. Une queue somptueuse se déroule et balaie les airs. « Clotho ! balbutiai-je, restez avec moi ! » J'ai vu ses pieds prêts à quitter le sol, ils trépignèrent, mais Clotho ne s'envola point. Alors il n'y eut plus d'écurie, plus de village, plus d'amis, plus rien que ce cheval éclatant dans la nuit, triomphal et moi chétif à le contempler. Tout le système sanguin était apparent derrière le cristal, je voyais battre le cœur et palpiter les artères, refluer dans les veines le sang veineux. De rouge, il prit la couleur de l'or, il embrasa les quatre points cardinaux. Ce n'était plus la vie de Clotho, c'était celle du firmament, le mouvement du monde aux milliards d'étoiles, la gravitation universelle. Alors j'entendis tonner la voix du ciel, mais comment transcrire une parole céleste ? (45-46).

A vrai dire, dès que le personnage pingétien se met à écrire, c'est pour inventer. Ce qui compte finalement dans sa création, ce n'est pas la reproduction de la réalité², mais l'invention d'un monde. L'écrivain ne transcrit pas, il construit³. Dans ce contexte, l'écrivain pingétien semble « se souvenir » des principes esthétiques d'Alain Robbe-Grillet et il essaie de les mettre en pratique :

C'est alors en effet que l'invention du monde peut prendre tout son sens - invention permanente qui [...] appartient aux artistes mais aussi à tous les hommes. Dans le rêve, dans le souvenir, comme dans le regard, notre imagination est la force organisatrice de notre vie, de notre monde. Chaque homme, à son tour, doit réinventer les choses autour de lui. Ce sont les vraies choses, nettes, dures et brillantes, du monde réel. Elles ne renvoient à aucun autre monde. Elles ne sont le signe de rien d'autre que d'elles-mêmes. Et le seul contact que l'homme puisse entretenir avec elles, c'est de les imaginer⁴.

L'invention et l'imagination sont tellement importantes qu'elles deviennent à la limite le sujet du livre. L'écrivain pingétien n'est donc pas celui qui décrit les choses et le monde, mais, au contraire, il est avant tout celui qui les invente, et qui voit et entend tout ce qu'il invente.

¹ Le récit perd même l'apparence d'un journal et ressemble à un recueil d'anecdotes sans queue ni tête.

² Cf. Selon C. Simon, il est malhonnête de prétendre *reproduire* le réel. A son avis, il faut « non plus démontrer, mais montrer, non plus reproduire, mais produire, non plus exprimer, mais découvrir » (C. Simon, *Discours de Stockholm*, 1986). Cf. A. Robbe-Grillet : « Le roman ne sert pas à exposer, à traduire des choses existant avant lui, en dehors de lui. Il n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même » (A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 137).

³ Cf. C'était déjà la vieille ambition de Flaubert : bâtir quelque chose à partir de *rien*, qui tienne debout tout seul, sans avoir à s'appuyer sur des éléments extérieurs à l'oeuvre.

⁴ A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 94.

Parallèlement au compte rendu du voyage, l'écrivain remet aussi en question (par le procédé de la parodie) des techniques narratives démodées et fait une autocritique à la fois consternée et humoristique. Pinget se sert donc du voyage pour atteindre un autre but à la fin : il suggère à travers l'image finale (« la porte ouverte ») que sa conception du roman comme quête s'applique à toute son oeuvre. L'aventure, en tant qu'écriture, n'est jamais finie, l'horizon s'élargit au fur et à mesure que l'écrivain avance.

BIBLIOGRAPHIE:

Pinget, Robert, *Entre Fantoine et Agapa*, Ed. du Feu, 1951; réimp. Paris, Ed. de Minuit, 1966 et 1997.

Pinget, Robert, *Graal Flibuste*, Paris, Ed. de Minuit, 1966.

Pinget, Robert, *Le Renard et la boussole*, Paris, Ed. de Minuit, 1971.

Pinget, Robert, *Mahu ou le matériau*, Paris, Robert Laffont, 1952; réimp. Paris, Ed. de Minuit, 1957, 1962 et 1997.

*

Grzesiak, Czesław, *Les personnages-écrivains aux prises avec l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Robert Pinget*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2001.

Magny, Olivier de, «Robert Pinget ou le palimpseste», Postface à *Graal Flibuste*, Paris, U.G.E., collection 10/18, 1963.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.