

Couples et reflets dans le théâtre de Robert Pinget

PAR

ANNE C. MURCH

Par ce jeu, le monde demeure identique; les ressemblances continuent à être ce qu'elles sont, et à se ressembler. Le même reste le même, et verrouillé sur soi. (Michel Foucault)

Ah l'embarquement pour Clytère! (Ici ou Ailleurs)

Depuis la parution de son premier texte, un recueil de nouvelles (*Entre Fantoine et Agapa*), qui date de 1951, Robert Pinget a publié une œuvre abondante.¹ Si le roman y tient la première place, l'auteur s'est également essayé avec succès au genre dramatique par le biais duquel il traduit de façon extrêmement originale sa vision du monde.² C'est ce théâtre dont nous faisons ici notre propos.

Signalons au départ que nous ne tiendrons pas compte du fait que la plupart des personnages du théâtre de Pinget figurent également dans l'univers romanesque de l'auteur où ils s'approfondissent. Ils nous concernent uniquement ici en tant qu'acteurs d'un drame qui se joue sur

1: *Entre Fantoine et Agapa* (1951)

Mahu ou le matériau (1952), roman

Le Renard et la Boussole (1955), roman

Graal Flibuste (1956–1966), roman

Baga (1958), roman

Le Fiston (1959), roman

Lettre morte (1959), théâtre

La Manivelle (1960), pièce radiophonique

Clope au dossier (1961), roman

Ici ou ailleurs (1961) suivi de *Architruc* et de *L'Hypothèse*, théâtre

L'Inquisiteur (1962), roman

Autour de Mortin (1965), dialogues

Quelqu'un (1965), roman

Le Libera (1968), roman

Passacaille (1969), roman

2: Le théâtre de Pinget figure au programme de la saison de théâtre d'avant-garde présentée à New York en 1970 par le Tréteau de Paris.

une scène. Toute considération sur leur être-là romanesque ne peut, dans cette perspective, que leur être étrangère.

Deux éléments récurrents structurent ce théâtre: le couple et le reflet. L'un et l'autre soulignent ce trait caractéristique des personnages, la *dépossession*. L'employé des postes dit à Levert dans *Lettre Morte*: «Vous êtes dépossédé». Cette observation s'applique, aussi bien, aux autres personnages, aliénés dans le couple et dans le reflet.

Les couples sont de deux ordres. Il y a ceux, les plus nombreux, qui consacrent la coexistence de deux solitudes et que l'auteur incarne sur scène. Il en va ainsi du couple formé par Levert et le garçon de café dans l'acte I de *Lettre Morte*, de celui de Levert et de l'employé des postes dans l'acte II. Il en va de même du couple de vieillards que le hasard d'une rencontre met en présence dans *La Manivelle*. De même encore du couple formé par Clope et Madame Flan dans *Ici ou Ailleurs*. A ce groupe se rattachent les deux couples auxquels il est fait allusion dans cette même pièce au cours du tirage des cartes, les époux Tronc et Boulette figés dans l'adultère du mari et l'attente pleurnicheuse de la femme; ainsi que le voyageur et la voyageuse qui se sont trompés de gare et repartent furieux. Enfin, dans *Lettre Morte*, le garçon et l'employé font allusion en des termes presque identiques à la femme qu'ils retrouvent le dimanche et qui partage leur solitude. (*Levert. – Tu as une femme? Garçon. – Comme tout le monde.*)³

Dans ce premier ordre du couple, le rapport des deux solitudes en présence se teinte souvent d'une sympathie ou d'une tendresse impuissantes qui en accentuent le pathétique. C'est toujours le moins désespéré des partenaires, celui qui semble s'être résigné à sa condition, qui éprouve pour l'autre cette sympathie ou cette tendresse. Mme Flan par exemple, la trahissant comme malgré elle, va jusqu'à offrir à Clope de l'emmener en voyage; la fin de non-recevoir embarrassée qu'il lui oppose la rend à sa solitude:

Flan. – . . . Vous ne viendriez pas avec nous? Je vous promets une bouteille par jour. Et pour le voyage, vos consultations au prix fort.

Clope. – Mes consultations!

Flan. – Vous arrêtez de picoler pendant dix mois ce n'est pas bien long, vous étudiez bien la grammaire et je . . .

Clope. – Vous n'en supportez pas cinq minutes.

Flan. – Je l'étudie avec vous toute la journée si vous voulez. Et aussi je vous promets une chemise pour le voyage. Gentil hein?

3: Robert Pinget, *Lettre Morte*, Paris, Ed. de Minuit, 1959, p. 40.

Clope. – Non voyez-vous je ne voudrais pas vous déranger mais . . .

Flan. – Assez! Fermez-la une fois pour toutes votre sale gueule d'oiseau de malheur. Et crevez-y dans votre caca.⁴

Cette même tendresse impuissante transparait dans les *Monsieur Levert*, vous n'êtes pas raisonnable du garçon et de l'employé dans *Lettre Morte*. Pour ces couples où chaque partenaire est emprisonné dans ce *sac de peau* dont parlait Anouilh, toute tentative de rapprochement est vouée à l'échec. Le seul rapport qui les lie se situe en-dehors du langage. Il ne doit pas se dire. Il est dans la présence charnelle de l'autre, regardant-regardé, source de réconfort physique aussi bien que de tourment psychique. On ne peut s'empêcher de penser ici aux personnages du théâtre beckettien. Chez Beckett comme chez Pinget des êtres jetés dans le monde, joints par le hasard, perpétuent dans l'habitude leur fausse union. Leur rapport, remarquons-le en passant, tirant sa réalité d'une *présence*, est éminemment théâtral.

Au premier ordre de couples s'en oppose un autre, non incarné celui-ci – ou si peu – qui donne au théâtre de Pinget une manière de transcendance. Il s'agit du couple père-fils. Ici la présence scénique continue n'est accordée qu'au père, alors que l'image du fils s'inscrit comme une absence et une nostalgie dans la pièce. Ce couple-ci est le lieu d'un bonheur perdu que poursuit vainement le père. L'image du fils nous apparaît comme une tentation à laquelle il aurait cédé. Le fils, un instant, a permis au père de prétendre à un sens en s'oubliant dans l'amour. Mais bientôt le fils soumis s'est révolté. il a rejeté l'intolérable tutelle du père qui lui déniait son propre droit à la solitude et au non-sens du monde; et le fils est parti. Depuis, le père se survit.

Il se survit dans l'attente d'une lettre dans *Lettre Morte* au sein d'un monde qui se réduit à un foisonnement monotone de doublets identiques, père abandonné – fils parti sans explication.

Il se survit dans la solitude retrouvée dans *Ici ou Ailleurs*. Pierrot, l'image du fils, apparaît brièvement dans l'acte II. L'amitié du jeune et du vieil homme ne nous est révélée qu'indirectement: elle se consomme dans l'intervalle qui sépare l'acte II de l'acte III. Quand se relève le rideau, cette amitié appartient déjà au passé, Pierrot s'est déjà enfui: le fils, scéniquement, est toujours une absence, répétons-le. Dans cette pièce le couple Clope-Pierrot se double d'un couple de même nature, mais aux rôles inversés; c'est celui que formait Clope

4: Op. cit., pp. 116–117.

avec sa mère défunte. Dans son discours somnambulique de l'acte II, Clope y fait allusion à plusieurs reprises et à chaque fois le fils-bourreau est pris de terreur à l'évocation de la mère-victime.

Des images dégradées du couple père-fils apparaissent encore dans *Architruc* et dans *La Manivelle*. Ici le couple condamné, au lieu de se dissoudre par le départ du fils, se survit en un rapport parodique pervers qui est joué plutôt que vécu par les protagonistes et qui n'est qu'une variante du premier ordre de couples.

Ainsi, dans *Architruc*, le Roi, cette image du Père, assume vis-à-vis de Baga, son ministre, le rôle d'un fils boudeur. Autre inversion des rôles: ce fils est appelé à jouer un rôle de père au cours des jeux qu'organise pour le distraire son ministre incarnant un enfant. Il s'en montrera d'ailleurs incapable et se réfugiera dans l'idée du voyage, remède à son intolérable tristesse.

Dans *La Manivelle* le vieux Pommard, qui vit chez sa fille, se voit traité par elle comme un enfant dont on brime par amour les désirs déraisonnables – exemple encore d'un rapport père-fils inversé que le vieux subit dans la rancune:

Pommard. – La garce elle me l'aura enlevé aussi, mon briquet, mon briquet d'amadou.

...

Pommard. – La garce c'est bien ça, elle me l'aura pris, c'est un peu fort tout de même, c'est un peu fort, je ne peux plus rien faire . . .⁵

Dans les deux ordres de couples, la tentative de communication, qui est recherche de soi et recherche d'un sens à travers l'autre, sombre dans l'échec. Les personnages, cependant, poursuivent leurs monologues à deux, ressassent leurs obsessions, continuent. S'il leur arrive d'échapper au cercle vicieux, le sursis dont ils semblent bénéficier n'est jamais que de courte durée; comme dans la conversation innocente,

Levert. – Tu as une nouvelle affiche?

Employé. – Ils me l'ont mise ce matin.

Levert. – C'est intéressant ces bons du trésor?

Employé. – 3½ %.⁶

dans le jeu qui consiste à prolonger par l'imaginaire le cortège de l'enterrement,

5: Robert Pinget, *La Manivelle*, Paris, Ed. de Minuit, 1960, p. 26.

6: *Lettre Morte*, p. 73.

Levert. — ... Encore des fleurs.

Employé — (Il regarde Levert d'un air étonné. Levert ne bronche pas. L'employé comprend qu'il s'agit d'une plaisanterie et reprend sa posture).
C'est triste les fleurs.⁷

ou encore dans le formalisme de la grammaire et de l'analyse logique dans lequel se réfugie Clope,

Clope. — Je retourne à la nuit du langage.⁸

A chaque fois, le *divertissement* perd de son attrait, le mal d'être reprend ses droits, dans l'obsession des uns ou la résignation triste des autres (*Oh moi, vous savez...* revient comme un refrain dans *Lettre Morte*), les uns et les autres *dépossédés*, toujours, ainsi que le constate le Roi, dans *Architruc*:

Ce n'est pas possible. Alors je n'ai pas de vie?⁹

Cette impression de *n'avoir pas de vie* (*la vraie vie est ailleurs*), de manquer de réalité, de n'être le siège que d'une identité mal définie et imparfaite, fuyant du Même à l'Autre, sans que soit clairement perceptible la frontière qui les sépare, s'exprime, dans le théâtre de Pinget, par le jeu des reflets. «Le reflet, remarque Genette, est un *double*, c'est-à-dire à la fois un *autre* et un *même*.»¹⁰ C'est bien cette catégorie ambiguë qui se manifeste ici, et qui devient le signe de la *dépossession*.

Lettre Morte est avant tout un jeu de reflets. La réalité qui s'y déploie, fragile et démultipliée, a la troublante poésie d'une peinture cinétique.

La pièce est faite de deux actes, mais l'acte II n'est qu'une variation sur l'acte I, dans laquelle le même garçon — ou presque — tient, à peu de choses près, le même rôle.

Derrière le guichet, un employé qui est le même garçon qu'à l'acte I. Il a seulement changé de costume.¹¹

Le changement de décor, à l'acte II, est, lui aussi, de l'ordre du reflet: même et autre. Pour le héros, le changement n'est qu'accessoire,

7: Op. cit. p. 88.

8: Robert Pinget, *Ici ou Ailleurs suivi de Architruc - L'Hypothèse*, Paris, Ed. de Minuit, 1961, p. 65.

9: Op. cit. p. 167.

10: Gérard Genette, *Figures*, Paris, Ed. du Seuil, 1966, p. 21.

11: *Lettre Morte*, indications scéniques pour l'acte II, p. 69.

c'est la ressemblance qui domine. *Est-ce qu'il existe un endroit plus cafardeux qu'un bar?*, observe Levert à l'acte I.¹² Et à l'acte II: *Est-ce qu'il existe un endroit plus cafardeux qu'une poste?*¹³

De même, le déroulement piétinant du dialogue se reproduit d'un acte à l'autre, dans le même ordre, sur les mêmes thèmes: obsession de Levert, mention de la lettre, conseils oiseux du garçon et de l'employé, discours sur la maison et le jardin, souvenirs d'enfance, ponctués par le retour toujours recommencé à la désertion du fils. *Vous me donnez le tournis*, reproche l'employé à Levert. La pièce tout entière est prise dans ce *tournis*. Quand il devient intolérable – et risque, théâtralement, de tomber dans la monotonie – le monde extérieur, attendu, espéré, entre en scène: c'est l'arrivée des acteurs à l'acte I, et son homologue, le passage de l'enterrement à l'acte II (enterrement, remarquons-le, déjà présent à l'acte I dans la conversation du garçon). Puis, à nouveau, très vite, succédant à l'excitation factice, le retombement. *On ne s'amuse pas longtemps avec vous*, se plaint l'employé. *On ne s'amuse longtemps avec personne*, réplique Levert.¹⁴

Le jeu de reflets, manifeste dans la structure binaire de la pièce, se poursuit au niveau de ses éléments thématiques. Ainsi, la situation de Levert et de son fils, présentée au départ dans sa singularité, dégénère rapidement. Elle est entraînée dans un jeu de miroirs déformants qui la multiplie en l'altérant à mesure, jusqu'à la rendre méconnaissable. Elle finit par pervertir, dans son ubiquité, tout l'espace-temps du héros. Celui-ci est bientôt réduit lui-même à l'état de simple reflet endossant de grotesques déguisements. Car le père s'identifie malgré soi au père indigne du garçon de café, au père bafoué du vaudeville, au père de l'employé des postes, au vieux qui envoyait des lettres au paradis, et ainsi de suite. Et à chaque nouvel avatar du père répond l'image correspondante du fils.

Le reflet désingularise aussi les objets. A la maison de Levert – dix pièces, tout confort – se superpose celle du père indigne sur la Côte. Le jardin de Levert se transforme en décalque des jardins de l'enfance du garçon et de l'employé. De même, leur chambre de garçon devient la chambre du disparu.

Il n'est pas jusqu'au *divertissement* qui ne soit pris dans le jeu de

12: Op. cit. p. 14.

13: Op. cit. p. 81.

14: Op. cit. p. 90.

reflets. L'enterrement qu'observent avec complaisance Levert et l'employé se dédouble quand vient s'y surimposer le souvenir de l'enterrement de la petite sœur évoqué par l'employé. Dans ce souvenir, *les regardants*, qui avaient déjà interverti par jeu leurs identités,

Levert (un temps). – Monsieur Levert. (Il salue l'employé.)

Employé. – Monsieur l'employé des postes. (Il salue Levert . . .)¹⁵

reparaissent, sous forme de reflets, comme *regardés*,

Employé. – . . . En passant devant la poste j'ai vu l'employé sur le pas de la porte et il nous a salués.

Levert. – Il était seul?

Employé. – Non. Avec un autre qu'on appelait l'enquiquineur . . .¹⁶

Ce dernier transfert nous paraît illustrer avec le plus d'économie l'esprit de toute la pièce et ce qui lui donne sa grande beauté formelle. Chaque thème nous y est présenté dans ses deux aspects antinomiques: comme expérience vécue par un sujet, d'une part, et comme événement regardé par un autre sujet, c'est-à-dire événement devenu objet, d'autre part. Le fait qu'il s'agit, le plus souvent, non pas du même événement, mais d'événements différents mimant l'identité dans le trompe-l'œil, apparaît bientôt comme secondaire. Car l'événement devenu objet corrompt l'expérience vécue et finit par la remplacer. Sans doute le vécu assiégé ne se rend pas sans combat. Ainsi Levert, avec véhémence:

Parce que mon fils pour toi c'est un mythe?

Je suis un maniaque qui se raccroche?¹⁷

Mais l'issue fait peu de doute: la prolifération des reflets finira par réduire le vécu à l'état d'objet fuyant sous le regard et consommant la *dépossession* des personnages.

Il faut encore signaler le reflet au niveau même de la parole par l'usage de la répétition; avec interversion des locuteurs:

Levert. – Tu la connaissais? De quoi est-elle morte?

Employé. – On ne sait pas. Elle traînait depuis cinq ou six ans.¹⁸

Employé. – Vous la connaissiez? De quoi est-elle morte?

Levert. – On ne sait pas. Elle traînait depuis cinq ou six ans . . .¹⁹

15: Op. cit. p. 89.

16: Op. cit. p. 92.

17: Op. cit. p. 80.

18: Op. cit. p. 72.

19: Op. cit. p. 73.

ou glissement au niveau de l'objet auquel il est fait allusion:

Levert. – Allons, le taudis, la petite sœur . . . De quoi est-elle morte?
Employé. – On n'a jamais su. Elle a traîné cinq ou six ans.²⁰

Le jeu du Même et de l'Autre se poursuit dans les autres pièces. Il prend la forme du déguisement dans *Architruc*. Ce déguisement pervertit jusqu'à la mort du Roi; ce dernier la prendra pour le fidèle Baga qu'il suppliera, alors que la mort abaisse sa faux:

Le Roi. – (Terrifié). Baga! Baga! Non! Non!²¹

Dans *La Manivelle*, c'est le passé des personnages qui se désagrège en reflets. Chaque souvenir évoqué à travers la mémoire défaillante de Pommard et de Toupin se mue en souvenir gigogne dans lequel sombre l'identité des faits et des personnages.

Dans *Ici ou Ailleurs*, pièce en trois actes, l'acte I se reflète dans l'acte III. Ces deux actes progressent parallèlement, depuis le réveil qui déclenche les feintes de la conversation, jusqu'au moment où Clope y coupe court: en se retirant, excédé, dans *la nuit du langage* à la fin de l'acte I; en disparaissant, désespéré, dans l'ombre de la gare à la fin de l'acte III. Le reflet joue aussi au niveau de l'Histoire. Clope et Flan s'insèrent dans une Histoire-reflet, double dégradé de celle de jadis dont les données étaient intelligibles et l'événement, à leur mesure:

Clope. – . . . Ah le bon temps de la catastrophe, on y comprenait quelque chose. C'était du français. Tandis que maintenant.²²

Dans la gare, lieu des faux départs, la répétition, d'un acte à l'autre, règne en maître et détermine toute l'activité des personnages, qu'ils partent ou qu'ils restent.

Entre ces deux actes jumeaux où les personnages tiennent, de leur mieux, leur rôle de parade sous l'indiscrète lumière du jour, l'acte II, au sein de la nuit, les éclaire. (*Même décor. Il fait nuit. Strict minimum de lumière.*)²³ S'il y a reflet, encore, entre le jour et la nuit cette fois, il serait inexact de dire que la nuit figure ici l'envers du jour. Ce serait plutôt le jour qui servirait d'envers à la nuit et qui s'illuminerait à partir de celle-ci. La nuit du deuxième acte nous révèle, sous-tendant

20: Op. cit. p. 91.

21: *Ici ou Ailleurs suivi de Architruc – L'Hypothèse*, p. 191.

22: Op. cit. p. 12.

23: Op. cit. p. 67.

l'activité en faux-semblant de la journée, la quête de Clope. Elle nous le montre partagé entre la tentation du repos, ennemie de la quête,

... se glisser entre les planches jusque derrière l'armoire petit coin garni d'une couverture bien clos de planches, petit coin tranquille (Il s'est assis. Il se recroqueville.), c'est l'automne, pour rester blotti sous le toit, blotti ... etc.²⁴

et l'exigence de découverte de soi par la mise au jour du passé enfoui,

... il faut reprendre fouiller fouiller (Il se relève) du nerf ... etc.²⁵

avec, en contrepoint, la terrifiante vision de la mère morte, alliée au thème de la faute:²⁶

Et de cette vapeur tout à coup sortir la femme disant je ne lave plus je suis morte est-ce que vous ne voyez pas que je suis morte et aller se coucher sur le sable qui lentement s'enfoncé se refermant sur elle lentement.²⁷

Tentation du repos, exigence de la quête: la nuit, lieu d'un écartèlement, porte en soi un double impératif aux termes contradictoires. Elle est placée sous le *signe inextricablement noué d'instinct vital et d'attraction mortelle* dont parle Genette.²⁸ C'est sous ce double signe qu'il faut inscrire la rencontre Clope-Pierrot: Pierrot surgit au sein de la nuit, mais il apparaît comme le messager de lumière:

(Ils vont vers le quatrième pilier, à droite de la scène)

Clope. – Le pilier de l'est. Je l'appelais l'Aurore parce qu'elle devrait venir par là. Elle n'est jamais venue. (Un temps.) Par où êtes-vous venu?

Pierrot. (Geste vers la droite de la scène.) Par là.²⁹

24: Op. cit. pp. 72-73.

25: Op. cit. p. 73.

26: Dans *Ici ou Ailleurs* le héros se défend d'avoir tué sa mère; mais cette faute dont il est innocent n'est que le reflet de la vraie culpabilité qu'il éprouve à l'évocation de la vieille femme dont il n'a pu empêcher le suicide.

Clope. – Une vieille femme.

Pierrot. – Elle est morte?

Clope. – Elle s'est flanqué une balle dans la peau. (p. 90)

Dans *Lettre Morte* Levert se défend d'avoir tué sa femme; mais cette faute qu'il n'a pas commise n'est que le reflet de la faute dont il s'accuse et qui lui a fait perdre son fils.

Levert. – ... On se trompe. On croit aveuglément. Ouvrir les yeux.

Je ne l'aimais pas assez. Je ne t'aime pas assez. (p. 37)

27: *Ici ou Ailleurs suivi de Architruc – L'Hypothèse*, p. 71.

28: Gérard Genette, «Le Jour, La Nuit», in *Langages*; décembre 1968, No. 12, Didier/Larousse, p. 42.

29: *Ici ou Ailleurs suivi de Architruc – L'Hypothèse*, p. 102.

Cependant l'amitié qui naît de leur rencontre est enfant de la nuit qui les habite tous deux. Fourvoyée dès l'abord dans le couple Père-Fils, elle porte en soi sa propre condamnation. Celle-ci est déjà prononcée quand s'ouvre l'acte III.

Placé à la jointure des deux actes diurnes qui se répondent entre eux et répondent chacun à l'acte nocturne, l'acte II forme le point d'ancrage de toute l'action. Il sauve l'acte I de la gratuité dont il semblait marqué et se réfléchit dans l'acte III dont il assure la résonance de pathétique très pur. Signalons en passant que le dénouement, à la lumière de cette nuit, admet au moins deux interprétations. Le départ de Clope est une fuite: abandonné par Pierrot, il abandonne la quête et part, lui aussi, en voyage, suivant l'itinéraire de fuite qu'il condamnait chez les autres. Ou le départ de Clope est un retour: distrait de sa quête par l'amitié et le lieu de cette amitié, il repart vers une nouvelle solitude qui le ramènera à la quête, à son *dossier*. (*Faire connaissance. Ces larves qui nous dévorent. Exhumer. Exhumer.*)³⁰ Nous pencherions pour la première de ces interprétations – sans que notre choix exclue, pour autant, la seconde. Car il n'y a contradiction, ici, que dans l'immédiat. Où la fuite aboutira-t-elle, en effet, si ce n'est dans le retour, encore?³¹

Le reflet, dans les pièces examinées jusqu'ici, s'est inscrit dans la structure dramatique et manifesté à travers le dire des personnages. Dans *L'Hypothèse*, long monologue halluciné, le reflet atteint à la présence matérielle et se montre au Regard. Nous assistons ainsi à son triomphe.

Triomphe, tout d'abord, au niveau du discours. La prolifération du reflet y atteint à son comble. Plus rien n'échappe au dédoublement, plus rien n'y met un terme. Dans les sables mouvants de la parole, toute tentative de connaissance s'enlise. L'hypothèse, apparemment fondée en raison, entraîne le discours dans le délire. Si l'identité de l'auteur se reflète dans le manuscrit jusqu'à permutation des termes – l'auteur devient le simple reflet de son manuscrit – l'authenticité de celui-ci est bientôt elle-même mise en doute. L'identité des amis sur le témoignage desquels s'appuie l'hypothèse est, elle aussi, sujette à caution; il est bientôt suggéré qu'*ils n'étaient pas ses amis, qu'ils étaient*

30: Op. cit. p. 98.

31: Nous aimons moins l'interprétation selon laquelle Clope partirait à la recherche de Pierrot et deviendrait un nouveau Levert. Celle-ci limite par trop l'importance de l'acte II.

*doublés par des inconnus.*³² De même, l'auteur dont il est question est double, auteur effectif et auteur présumé, l'auteur effectif ne l'étant que dans le cadre de l'hypothèse (*. . . il aurait été dans l'impossibilité de prévoir n'étant lui-même qu'une hypothèse.*)³³ Et ainsi de suite.

Triomphe, enfin, au niveau de la matérialisation scénique. Le *double* de Mortin, son reflet, autre et même, apparaît à huit reprises au cours du monologue.

Sur le mur du fond apparaît projetée cinématographiquement la figure de Mortin le double de sa grandeur naturelle. Très nette . . .³⁴

A chaque réapparition, l'image est deux fois plus grande que précédemment. Bientôt elle remue les lèvres. A la quatrième apparition elle parle. Ses paroles, d'abord inaudibles, couvertes par la voix de Mortin qui a encore le dessus, prennent bientôt la relève de celui-ci. Dans ce premier discours l'image, à la fille martyrisée que vient d'évoquer Mortin, oppose victorieusement la version exactement opposée, le *double* antinomique, l'enfant choyée par le père et désespérée par sa mort. L'une étant aussi – ou aussi peu – plausible que l'autre, cela va de soi. Bientôt l'image géante devient elle-même, selon la logique du discours, la proie du dédoublement:

Une seconde image apparaît à côté de la première. Elles répondent toutes deux à l'unisson . . .³⁵

Une troisième image apparaît. Idem.³⁶

Ces images multipliées, articulant en chœur avec violence, réduisent Mortin à l'impuissance. Celui-ci se bouche les oreilles, puis, abandonnant la lutte inégale, *saisit son manuscrit, se lève précipitamment, et va le jeter dans le poêle, tandis que Le débit des images est de plus en plus rapide, leur ton de plus en plus fort. Expression féroce.*³⁷

Le geste de Mortin, reflet du geste supposé de l'auteur de l'hypothèse qui aurait, lui aussi, détruit son manuscrit, marque un tournant. Il met en déroute le reflet, coupant court à sa prolifération démente dans le discours et dans les images de Mortin sur le mur. Le discours des doubles, privé du soutien de l'auteur, s'enraye dans les *pourquoi*

32: Op. cit. p. 203.

33: Op. cit. p. 205.

34: Op. cit. p. 204.

35: Op. cit. p. 226.

36: Op. cit. p. 227.

37: Op. cit. p. 229.

parce que pourquoi parce que pourquoi parce que de la vaine interrogation et de la fausse réponse perpétuant le non-sens. Il s'enraye et s'arrête enfin. Ainsi sevrées du discours par quoi elles étaient venues à l'existence, les images, à leur tour, s'effacent, quittant le mur d'où elles menaçaient Mortin.

Le geste sacrificatoire de Mortin est bientôt suivi d'un autre: Mortin se dépouille de ses vêtements. On se souviendra d'un épisode analogue dans *Lettre Morte*, quand Levert, dans sa recherche exacerbée de l'identité de l'Autre, image du fils perdu, exige du garçon qu'il se déshabille, puis commence à se déshabiller à son tour. De même, le héros du *Professeur Taranne* d'Adamov se déshabille lentement à la fin de la pièce, les yeux fixés sur la carte où s'inscrit la grisaille du vide. L'analogie, cependant, n'est que dans les comportements, qui se fondent sur des démarches opposées. Le déshabillage, chez Adamov, figure la perte d'identité de Taranne dépouillé par les autres de toutes les qualités qui le définissaient à ses yeux et aux leurs. Pour Mortin, la démarche est inversée: le déshabillage, comme le rejet du manuscrit, traduit une étape vers la découverte de l'identité au-delà de la *voix* engendreuse de reflets.

Cette voix va subir, elle aussi, une réduction. Dans son premier discours, Mortin, dans le rôle du conférencier mondain, son texte à la main, était en représentation. (Comme, d'ailleurs, Clope récitant sa grammaire). Dans son dernier discours, Mortin, en caleçon, debout, immobile, au milieu de la scène, s'exprime avec peine, d'une *voix hésitante et cassée*,³⁸ ponctuant de silences ses paroles tâtonnantes. Il s'agit à présent d'un *discours sur les débris*.³⁹ Dans ce non-discours, la réalité, loin de s'évanouir dans l'infini déploiement des reflets, se resserre et se simplifie. Plus n'est besoin de chercher désespérément, par le manuscrit et toutes les inutiles ressources du dire, *un sens à la mort*, puisque, ce sens, ce sont *les mots bêtes de la dernière heure*⁴⁰ qui le dévoilent. Et la voix cassée, la voix survivante, atteignant enfin son centre, découvre en soi sa vraie misère et l'obstacle de toujours à sa quête. La parole est étourdissement et dispersion. Identité et sens ne s'éprouvent que dans le silence. C'est à travers les brèches faites au silence par la parole que s'échappe la réalité. La découverte, cependant, vient trop tard. L'homme est maintenant en marche *dans la nuit* . . .

38: Op. cit. p. 230.

39: Op. cit. p. 231.

40: Loc. cit.

vers le puits, et à ce dernier itinéraire il n'est pas tracé de retour. Le rideau tombe tandis que la voix cassée, nostalgique encore, répète dans l'épuisement:

Les occasions perdues de se taire ... Les occasions perdues de se taire ...
Les occasions perdues ...⁴¹

Cette constatation désabusée et cet appel au silence sur lesquels se clôt *L'Hypothèse* nous orientent vers notre conclusion.

Nous avons mis l'accent, dans le théâtre de Pinget, sur deux éléments structuraux qui nous semblent essentiels: le couple et le reflet. Au vrai, le couple pourrait lui-même être considéré comme un sujet et son reflet, reflet aliéné dans l'indifférence ou poursuivi dans l'amour déçu, selon les cas. Tout ce théâtre pourrait ainsi être ramené au thème du reflet, à la fois un autre et un même, insaisissable, toujours, et figurant la *dépossession* dont souffrent les personnages. Cette insidieuse hémorragie par le reflet, que rien ne peut tarir, aboutissant à une réalité exsangue, donne souvent aux personnages un ton catatonique très proche – plus que du ton de Beckett à l'accent toujours sardonique – de celui des héros de Tchekhov, victimes, eux aussi, d'une manière de *dépossession*. Avec cette différence que, chez ce dramaturge, il y a, à côté des *dépossédés*, et leur servant de repoussoir, des personnages exempts du mal d'être. De tels personnages font défaut dans l'univers théâtral de Pinget où la *dépossession*, cette attente, ne varie que d'intensité d'un individu à l'autre. *Remets la musique*, dit Levert au garçon. *Elle n'attend plus rien de personne. Elle a gagné.*⁴² Aucun des personnages ne réussit un tel tour de force. Aucun n'atteint à pareille autonomie. Mortin en entrevoit la possibilité dans le silence, mais trop tard. Clope, détaché de l'événement, complétant son *dossier*, en est proche, sans doute, mais succombe dès qu'apparaît Pierrot. Et même avant cette chute, il reconnaît que sa recherche des *larves* qui forment le moi, autant que le *voyage*, constitue un labeur de Sisyphe.

Quart de cercle sur rien. Il ouvre sur rien. Il ne ferme pas. Le pêne loupe la gâche. (Un temps.) Quart de cercle sur rien.⁴³

Entre le pêne et la gâche, le reflet. Entre le même et l'autre, le reflet. Et jouant de tous les reflets conjugués, lui qui en est l'archétype, le

41. Op. cit. p. 232.

42: Op. cit. p. 29.

43: Op. cit. pp. 91-92.

dire, ce que Pinget nomme le verbiage et qu'il déclare être la substance de tous ses récits:

S'ils (les lecteurs) trouvent dans mes livres une matière poétique, une réalité psychologique, bref autre chose que du verbiage, ils ne me feront certainement aucun tort.⁴⁴

C'est à une dimension maîtresse de ce *verbiage*, celle de miroir déformant d'une réalité que seul l'impossible silence serait capable de révéler, que nous avons voulu nous arrêter ici, dans la mesure où elle explicite ce qui nous apparaît comme le propos du théâtre de Pinget. La déclaration de l'auteur nous permet d'espérer que notre démarche ne lui aura pas fait tort.

Anne C. Murch

AUCKLAND

RÉSUMÉ

La structure du théâtre de Pinget s'articule par le jeu de deux éléments thématiques: *le couple* et *le reflet*. *Le couple* figure le lieu d'une séparation vainement refusée par le moyen du *divertissement*. *Le reflet* mime le vécu jusqu'à le faire sombrer dans l'irréalité. *Couple* et *reflet* sont les *signes* de la *dépossession* inscrite dans l'être-là des personnages. *Le langage* en est le lieu d'élection: il est *verbiage*. Pinget voit dans le silence le seul révélateur possible d'une réalité aliénée.

44: Robert Pinget, dans la Préface à son roman *Le Libera*, Paris, Ed. de Minuit, 1968.