

CZESŁAW GRZESIAK

Université Marie Curie-Sklodowska

Des livres non lus et non écrits dans le Nouveau Roman

Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ? Comment écrire des œuvres dont l'objet de l'écriture est mal connu ? Voilà deux questions auxquelles nous pouvons trouver la réponse et quelques propositions dans *Les Fruits d'Or* (1963) de Nathalie Sarraute¹ et dans *Mahu ou le matériau* (1952) de Robert Pinget². Les deux écrivains appartiennent au Nouveau Roman dont on parle beaucoup, mais qu'on lit très peu ou rarement.

Nous sommes au cœur de la thématique, propagée par Pierre Bayard³, dans *Les Fruits d'Or* de Sarraute, où l'auteur remplace le personnage principal, héros de toute œuvre, par un nouveau protagoniste qui n'est autre que le livre dont on parle. En effet, le roman n'est plus que la saisie sur le vif des diverses opinions qui accompagnent la sortie d'un livre qui porte le même titre que celui que le lecteur tient dans ses mains. Ainsi, nous avons affaire à la fameuse *mise en abyme* - tellement caractéristique du Nouveau Roman - et nous voyons apparaître un nouveau thème qui devient essentiel dans l'œuvre sarrautienne : la place de l'art, de la littérature et des conduites sociales qui se développent autour d'eux.

Les différents personnages qui interviennent dans le livre, critiques professionnels, rédigeant des articles à l'occasion de la sortie du livre d'un certain Bréhier, ou simples lecteurs, appartenant en grande partie au milieu parisien cultivé, sont réduits à des voix anonymes, à des ombres sans visage ni consistance, ou encore à quelques noms propres ou prénoms comme Lemée, Brulé, Bernier, le docteur Legris, Jean Laborit, Guy, Marthe, Jacques, etc. Mais le plus souvent, ils apparaissent sous la forme des pronoms personnels : « il » ou « elle ». Seul le langage justifie leur présence. Ainsi, Sarraute élimine au maximum les éléments individuels des

¹ N. Sarraute, *Les Fruits d'Or*, Paris, Gallimard, 1963.

² R. Pinget, *Mahu ou le matériau*, Paris, Robert Laffont, 1952 ; réimp. Paris, Minuit, 1957, 1962 et 1997.

³ P. Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2007.

personnages au profit de l'aspect collectif du phénomène visant la lecture et la réception d'une œuvre littéraire. Ce qui intéresse Sarraute dans son texte, c'est « un jeu d'apparences et des tropismes à l'état pur », avoue-t-elle dans un entretien accordé à Marc Saporta⁴.

Le terme « tropisme »⁵, emprunté au langage scientifique, plus précisément à la biologie, désigne l'orientation des plantes en fonction de leur milieu. Chez Sarraute, qui a intitulé sa première publication *Tropismes*⁶, ce vocable renvoie à des mouvements intérieurs, presque invisibles, déclenchés par la présence d'autrui ou par les paroles des autres. Le jeu des tropismes dans *Les Fruits d'Or* se résume donc dans la mise en évidence de l'évolution de la courbe de popularité, une classique courbe en cloche, dont bénéficie l'ouvrage au cours de quelques semaines après sa publication. D'abord, une majorité d'admirateurs louent le livre de Bréhier ; ils le considèrent comme « remarquable » et « admirable ». Puis, les opposants retrouvent un certain droit à la parole et, pouvant exprimer leurs objections, nient la valeur de l'ouvrage fictif et de son auteur imaginaire. Pendant cet échange d'opinions, les intervenants présentent différents degrés de lecture.

Dès le début du roman de Sarraute, il y a une instance narratrice, qui se manifeste sous le pronom personnel « je », et c'est une femme. Elle interroge de nombreuses personnes après la publication du livre de Bréhier, capte leurs voix et les transcrit. La narratrice avoue sincèrement qu'elle n'a pas lu le livre ; elle n'a eu le temps que de le feuilleter. Elle pose le plus souvent cette question : « Et Les Fruits d'Or, vous aimez ça ?... », en ajoutant : « Juste vos impressions, juste vos sensations si subtiles, que vous êtes seule à éprouver » (20 et 21)⁷.

La première personne interrogée répond à ces questions avec un air glacé et brièvement : « Oui. Certainement. C'est très bon » (13). La suivante, avec sa voix morne, réagit de la même façon : « Les Fruits d'Or... c'est bien... » (14). Ensuite, une douce et mince voix avoue : « J'aime ça. Et pas d'explications. Je suis comme ça. Regardez comme je suis, contemplez. Voilà ; j'aime Les Fruits d'or, comme vous pouvez le penser » (25). Un vieil ami de la narratrice, qui écrit un article sur le texte récemment paru de Bréhier, réduit également sa réponse à une simple et banale constatation : « C'est un livre admirable. [...] Ad-mi-vable » (26). Un autre

⁴ M. Saporta, « Portrait d'une inconnue » (conversation biographique), [dans :] *L'Arc*, n° 95, Saint-Etienne-les-Orgues, Le Jas, 1984, p. 21.

⁵ Ils désignent pour N. Sarraute « un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérober en nous [...] le flot ininterrompu des mots (N. Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 115).

⁶ N. Sarraute, *Tropismes*, Paris, Denoël, 1939. Le texte a été réédité en 1957 aux Éditions de Minuit (N. Sarraute supprime un texte de la première édition et en ajoute six nouveaux).

⁷ Toutes les citations, provenant des *Fruits d'Or* de N. Sarraute, renvoient à la première édition, signalée dans la note n° 1. Entre parenthèses, nous indiquons la (ou les) page(s).

intervenant, qui se croit libre, hésite : « Vraiment ? Les Fruits d'or, moi, je ne sais pas, Lemée admire ça. C'est un peu inquiétant... » (26). Il ouvre le livre, posé sur la table, et il continue : « Et rien, je le reconnais, rien ne vient de ces phrases luisantes et raides, empesées, glacées... Rien. Absolument rien. Et cela m'assure, je ne sais pas pourquoi. J'éprouve une sorte d'apaisement... » (26). Enfin, il ajoute : « Je vais le lire. Chaque phrase doit être savourée. Bréhier est un écrivain. C'est indiscutable. Ça fera du bien à certains imbéciles, que vous le disiez... » (27). Il y a une personne, « qui ne lit plus guère de romans » (34), qui préfère revenir aux classiques, mais qui avoue quand même qu'avec « Les Fruits d'Or », elle a retrouvé « Un vrai joyau... [...] Une petite chose parfaite. Refermée sur elle-même. Ronde. Pleine. [...] Un vrai miracle par le temps qui court... » (35). Dans cet éloge adressé à l'œuvre, on insiste sur sa fermeture et sur sa perfection formelle. Quelqu'un, qui aime beaucoup les livres de Robert Hunier ou de Jean Dunand (on fait seulement allusion à ces écrivains ; le lecteur ne connaît pas leurs œuvres), partage l'opinion de son prédécesseur et dit : « Les Fruits d'Or, vraiment, c'est un pur chef-d'œuvre... Cela vivra dans trois cents ans. [...] c'est quelque chose de tout à fait à part. Une sorte de miracle » (57). Un autre intervenant, qui n'en a lu que quelques fragments, constate : « Les Fruits d'Or, c'est le meilleur livre qu'on a écrit depuis quinze ans » (55). En somme, tous les interlocuteurs, cités jusqu'à présent, sans entrer dans le détail, expriment des opinions banales, des clichés, en utilisant des expressions ou des phrases stéréotypées. Ce n'est donc pas le livre en tant que tel qui est en cause, mais le jeu des discours tenus dans la société à son propos.

En ce qui concerne la langue, les avis sont partagés. Le docteur Legris constate que « c'est un très beau livre », parce qu'il « est écrit dans une belle langue classique » (37). Par contre, un vieil ami de Lucien, qui est revenu dix fois à la lecture, trouve que « c'est rigide, c'est froid » (38). Parfois, on lit une page au hasard et on porte un jugement sur la langue : « Aucun critique ne vantera jamais assez, n'imposera jamais avec assez de rigueur cette langue écrite qui tamise, raffine, épure, resserre entre ses contours fermes, un peu rigides, ordonne, structure, durcit ce qui doit durer » (31). On souligne que le texte a été écrit « dans un langage nouveau, admirable de concision, [...] accessible seulement à certains rares privilégiés » (69).

Quant aux journalistes, généralement leurs opinions sont positives. Ils soulignent le côté novateur du livre de Bréhier. Par exemple, l'article de Brulé sur « Les Fruits d'Or » est considéré comme « Très bon [...] De tout premier ordre. Parfait » (33). Pour un autre journaliste, le texte de Bréhier constitue vraiment une œuvre d'art ; il justifie ainsi son point de vue : « D'abord, parce qu'elle est vraie. Tout y est d'une extraordinaire justesse. Plus réel que la vie. Organisé. Ordonné. Savamment construit. D'admirables proportions... Un style souple, puissant qui soutient [...] les grands, les vrais sentiments... » (43). Cette fois-ci, le propos est plus ample et porte sur le rapport entre la réalité et la fiction, sur l'organisation interne du roman et sur son style.

Dans cet échange d'idées, on trouve au moins deux opinions dignes de notre attention. Il y a quelqu'un qui considère le livre de Bréhier comme un poème, en insistant sur la valeur et l'importance des mots : « Mots bondissants, mots, auxquels, plus léger qu'un duvet, je me suspends, mots impalpables et transparents, rythmes, vols, envols, cela me soulève, je vole, je survole, je m'élève à travers des mers de nuages, toujours plus haut, vers des ciels purs, azurs, blancheurs immaculées, soleils, béatitudes, extases... » (66). Ainsi, on souligne la puissance et le rôle des mots en tant que matériau dans la construction de l'univers fictif, littéraire ; à cette occasion, on s'amuse à jouer avec des mots voisins, à établir, comme dans les rébus, une chaîne de mots, en libérant toutes les virtualités imaginaires que la substance phonique ou graphique de chacun de ces mots recèle. Selon un autre admirateur, ce « sacré bouquin » donne toutes sortes de possibilités : « On peut l'examiner, le découper en tous sens, en horizontale, en verticale, en transversale, en diagonale, on peut le prendre par tous les bouts, poser sur lui n'importe quelle grille... Dans chaque passage, chaque phrase, chaque membre de phrase, dans chaque mot, dans chaque syllabe, si l'on sait voir, quelles richesses inexplorées, quelles résonances, quelles perspectives immenses, infinies, ne trouve-t-on pas ? » (87). Cela fait penser sans doute à *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau et au problème de l'intertextualité.

Il arrive qu'on glisse à un autre sujet, lié par exemple à la peinture, et on essaie de faire des comparaisons. Un spécialiste en art dit : « Les Fruits d'Or me font penser à Watteau... Je leur trouve la même grâce fragile, la même tendre mélancolie... Et cette fin... [...] Les Fruits d'Or, pour moi, c'est le plus beau roman métaphysique... » (138). On aborde ainsi le rapport entre la littérature et la peinture qui est d'ailleurs bien présent dans l'œuvre de N. Sarraute.

Passons maintenant à ceux qui expriment un point de vue opposé. Pour la première fois, cette attitude apparaît avec l'intervention d'une femme, désignée par le pronom personnelle « elle », qui dit : « [...] eh bien, vous pouvez dire ce que vous voulez, mais moi, Les Fruits d'Or, je n'aime pas ça. Je trouve ça assommant. C'est obscur, c'est abscons. Il y a des endroits où il m'a fallu m'y reprendre à trois fois... » (59). Barrat semble avoir le même avis. Guy, à son tour, ne cache pas qu'il a lu trente premières pages, en bâillant ; puis, il a refermé le livre et a conseillé à Luce, son ami, de ne pas le lire (88–89). On interroge aussi un provincial, un paysan, qui a un peu lu le bouquin et qui avoue : « je trouve ça faible. [...] ça ne vaut absolument rien... » (93). Il appelle même certains journalistes parisiens (entre autres, Brulé, Mettetal, Ramon, Lemée, Parrot) « crétiens » et « snobs » (93).

On essaie de comparer « Les Fruits d'Or » avec « L'étrave » du petit Pithuit et « Les Masques » de Bouilly (103). Mais, de nouveau, les opinions sont très vagues, insignifiantes, ambiguës et contradictoires. Ce ne sont que des suppositions. On ne connaît jamais le contenu de ces textes mentionnés. Jean-Pierre, bien qu'il connaisse Bréhier personnellement, n'est pas son admirateur ; il a quelques objections. Il dit :

« Je connais Bréhier depuis longtemps... Bien avant qu'il soit célèbre. Je dois dire qu'il m'a toujours frappé par son mauvais goût... une sorte de platitude d'esprit... Il s'excitait sur des ragots stupides, des mesquineries... » (140). Il lui reproche l'obscurité de la fin : « personne n'osait dire qu'il n'y comprenait rien... mais Bréhier non plus, c'est évident... Seulement il fallait se mettre au goût du jour... C'est un rusé... » (142).

Pendant la discussion sur « Les Fruits d'Or », on aborde aussi les problèmes liés à l'inspiration, aux rapports entre la réalité et la fiction, à la forme, aux procédés et techniques romanesques. À cette occasion, on mentionne Joyce qui a repris le monologue intérieur de Dujardin, auquel vont recourir les nouveaux romanciers. On souligne aussi que le roman de Bréhier est « un vrai jeu de puzzle » (149). Un des intervenants ajoute que Bréhier « a laissé la banalité à l'état naturel, il l'a laissée informe, douteuse... [...] Le lecteur la découvre comme il le fait dans la vie, par ses propres moyens. Il doit faire le travail » (102). Il s'agit donc d'un lecteur actif. L'écrivain ne lui propose que des paroles, des voix, des gestes, des indices, en un mot, des éléments bruts isolés, et c'est au lecteur de mener un jeu, de combiner ces éléments dispersés dans le livre et de les mettre en ordre, sinon de montrer leurs correspondances pour donner enfin une/des signification(s) au texte.

Il faut encore souligner que l'auteur du texte, Bréhier, ne participe pas à la discussion ; il est absent. Pourtant, la narratrice mentionne ses hésitations concernant le titre. D'abord, il voulait intituler son livre « Pléonasmes » ; finalement, il a gardé le titre : « Les Fruits d'or ». C'est le côté trompe-l'œil qui l'a séduit (80). De plus, pendant les conversations, on ne prononce aucune phrase sur les éditeurs, la publicité et les prix littéraires⁸.

L'ensemble des opinions, bien qu'elles soient partagées et parfois même contradictoires, nous permet de constater que le livre de Bréhier semble être conforme à la conception et aux règles du Nouveau Roman. On assiste à la destruction du personnage, de l'intrigue et de l'histoire racontée. Par contre, on met l'accent sur le côté formel du texte et sur le langage. Sarraute fait parler ses personnages et ceux-ci deviennent même très bavards.

En somme, à travers *Les Fruits d'or*, l'écrivaine réussit à nous montrer que le succès ou l'échec d'un roman, dans le milieu cultivé parisien contemporain, est totalement indépendant de la valeur intrinsèque de l'ouvrage. Il constitue uniquement un phénomène de mode, qui dépend non de l'objet en cause, mais du milieu qui l'accueille. Les deux attitudes opposées sont en grande partie dictées par le snobisme et le conformisme. De plus, le livre de Sarraute rappelle et illustre très bien la situation du Nouveau Roman dans les années cinquante et suivantes du XX^e siècle, quand ce nouveau phénomène littéraire essayait de trouver sa place. On en parlait beaucoup, aussi bien dans la presse que pendant des contacts individuels, mais on lisait peu ou rarement ces nouveaux textes. A propos de cette nouvelle

⁸ Le roman de N. Sarraute, *Les Fruits d'Or*, a obtenu le Prix International de Littérature.

« école » et de leurs principaux représentants, on a écrit non seulement des ouvrages favorables⁹, mais aussi des pamphlets¹⁰.

En passant au deuxième volet de notre propos, on se pose la question suivante : comment écrire un livre quand l'objet de l'écriture est mal connu ? La réponse à cette question nous est donnée par le roman de Robert Pinget, intitulé *Mahu ou le matériau*. Dans ce texte, il y a plusieurs personnages qui écrivent. Le plus souvent, ce sont des écrivains occasionnels. Ils s'adonnent à la littérature en marge de leurs préoccupations quotidiennes et de leur activité professionnelle. Mlle Lorpailleur et Latirail travaillent, par exemple, dans l'enseignement primaire. En dehors de leur activité scolaire, ils sont également journalistes et « écrivains ». Le travail à l'école les fait vivre, tandis que le journalisme et la littérature sont leur violon d'Ingres.

Le premier, c'est Mahu qui - en tant que narrateur - raconte ou cite des histoires qu'on lui a racontées ou qu'il a entendues. Parfois, il a des problèmes pour reproduire fidèlement les histoires mémorisées, donc il commence à inventer : « j'aime beaucoup inventer mais les autres n'y comprennent rien et au total on ne m'écoute pas », constate-t-il (206)¹¹. Cela veut dire que son public (auditoire) n'est pas encore préparé à la réception d'une telle création, fondée sur une pure invention. Les gens de son entourage restent traditionnels et ils préfèrent écouter les racontars. En somme, Mahu peut être considéré comme un écrivain en devenir : il passe de la parole à l'écriture. D'abord, il raconte et, vers la fin du livre, il dit qu'il écrit : « Je n'écris pas par plaisir, mais seulement pour inventer du monde autour de moi qui m'écouterait, autrement à quoi je rime ? Je suis mort ? » (187). Mahu constitue aussi un excellent « matériau » pour d'autres écrivains, notamment pour Latirail et Mlle Lorpailleur.

En effet, dans son entourage, il y a encore d'autres personnages - tels que Latirail, Sinture et Mlle Lorpailleur - tous liés à l'écriture, à la création. Latirail, écrivain « réaliste », travaille avec acharnement sur son roman intitulé « Les Chercheurs de Poux »¹² mais qui, après plusieurs remaniements et transformations, portera le titre : « Les Chercheurs de Clous ». Pour être véridique, Latirail veut se servir du « matériau de la vie » (34), mais lorsque l'entreprise se révèle impossible à cause du manque d'idées, il s'inspire de mots, choisis au hasard dans le dictionnaire *Larousse*. Son regard s'arrête d'abord sur « les mots qui commencent par

⁹ Entre autres : R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964 ; L. Janvier, *Une parole exigeante*, Paris, Minuit, 1964 ; L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

¹⁰ Il suffit de citer : J. Bloch-Michel, *Le présent de l'indicatif*, Paris, Gallimard, 1963 ; J.-B. Barrère, *La cure d'amaigrissement du roman*, Paris, Albin Michel, 1964 ; P. de Boisdeffre, *La cafetière est sur la table ou contre le Nouveau Roman*, Paris, Table Ronde, 1967.

¹¹ Toutes les citations, concernant le roman de Pinget, proviennent de l'édition suivante : R. Pinget, *Mahu ou le matériau*, Paris, Minuit, 1962. Entre parenthèses, nous indiquons la (ou les) page(s).

¹² Ce titre fait allusion à une locution en français familier - « chercher des poux dans la tête de qqn, à qqn » - qui veut dire le chicaner, lui chercher querelle à tout propos (d'après *Le Petit Robert*). Cette locution suggère le caractère des relations entre Latirail et Mlle Lorpailleur.

„pou” : pouvoir, pousser, etc. », puis sur le mot « clou » (31, 34). Les explications de ces mots lui donnent des tas d'idées pour un roman, intitulé « Les Chercheurs de Clous ».

Latirail n'est pas le seul à rédiger son roman, il semble avoir des collaborateurs. Mahu, par exemple, lui fournit des idées et des suggestions ; il corrige aussi sa langue et son style. Le postier Sinture, qui est au courant de ce qu'on dit dans les lettres qu'il distribue, révèle, lui aussi, que Latirail écrit sous sa dictée et que certaines lettres (notamment celle de Pinson, de Lorpailleur et de Simon) ont donné naissance aux « Chercheurs de Poux »¹³. Dans le cas de Latirail, on assiste donc à la naissance d'une œuvre écrite un peu en commun.

Quant à Sinture, tout seul, il est incapable d'écrire une œuvre littéraire. Il « collabore » donc avec d'autres « écrivains » du pays, plus particulièrement avec Latirail et Mlle Lorpailleur, en leur fournissant le « matériau », c'est-à-dire certaines informations provenant du courrier de ses clients. Ils devient pour eux une source d'information - souvent unique et, en tout cas, indispensable à leur création. Ayant ainsi « participé » à leur œuvre, il veut évidemment dédicacer leurs romans (22).

Mlle Lorpailleur, étroitement liée au monde de l'éducation (laïque, gratuite et obligatoire !), caractérisée comme étant « de très bonne famille » et faisant « des romans à l'université » (21), veut écrire « un nouveau roman sur Latirail » (38) et l'intituler « Le Chercheur Descous » (42). Afin de bien se documenter sur la vie de Latirail, elle décide de rendre visite à Mahu pour l'interroger là-dessus. Elle le rencontre à Fantoine, dans un magasin de confection, en train d'essayer une chemise. Mlle Lorpailleur, sans doute moins par générosité que par intérêt, paye et offre cette chemise à son collègue. Puis, tous les deux vont prendre une glace à la terrasse de la pâtisserie. C'est donc une excellente occasion, et Lorpailleur en profite, pour tirer quelques précisions sur Latirail. Elle dit : « J'ai entrepris Le Chercheur Descous, il me faut connaître à fond la vie de Latirail, ses amis, ses lieux de fréquentation, pas de transposition sans cela » (74). Mahu, voulant aider sa bienfaitrice, est prêt à la présenter directement à Latirail pour qu'elle puisse l'interviewer. Mais Lorpailleur rejette cette proposition. Bien qu'elle se documente - comme la plupart des écrivains réalistes ou naturalistes - elle le fait par l'intermédiaire d'un tiers, elle évite tout contact direct avec celui qui doit figurer au centre de son roman : « Il ne faut pas qu'il sache que j'écrive sur lui », ajoute-t-elle (77). Pourquoi ? « Pour les vraisemblances », précise-t-elle. A la fin de la rencontre, Mahu remarque une ressemblance entre la création de sa collègue et celle de Latirail : « Vous êtes comme Latirail. Il écrit des choses vraies, ou vraisemblables, ou véritables... C'est une marotte » (77).

Ainsi, dans *Mahu ou le matériau*, écrire un roman est-il devenu un passe-temps préféré des habitants des deux villages que Pinget a décrits dans son premier livre, intitulé *Entre Fantoine et Agapa* (1951). Le texte pingétien nous livre les brouillons de trois œuvres sur le point de naître, mais aucune d'elles n'aboutit à un roman

¹³ Latirail traite Sinture comme « un pou », d'où sans doute la première version du titre de son roman.

« réaliste » et ne sera achevée. Le personnage-écrivain se débat entre l'ancienne et la nouvelle manière d'écrire, ce qui se répercute dans la division du texte en deux parties : la première s'élabore selon la conception de la littérature traditionnelle, un peu vieillotte, la deuxième recourt à un autre point de vue, plus moderne. Puisque l'objet de l'écriture est mal connu, celle-ci est basée sur des racontars, des histoires inventées et des mots (souvent sur un jeu de mots) - le véritable « matériau » pour la création de Robert Pinget et pour celle de ses personnages-écrivains.

En effet, dans *Mahu ou le matériau*, il arrive assez souvent qu'un mot ou une expression *génère* un long fragment sinon un conte tout entier. Par exemple, le mot « sténo » engendre tout un conte et, en même temps, le charge de tous ses emplois possibles¹⁴ :

Il paraît que tout le monde cherche une place de sténo, il n'y a que la sténo qui compte vraiment, la sténo c'est la vie, elle ne comprend pas que je n'en fasse pas. On fera tout en sténo. On n'aura plus besoin de l'alphabet qui date des Romains. Tu te rends compte ? Elle [Caroline] achète tout en sténo, elle tend son billet à la marchande qui aime beaucoup mieux ça que de l'entendre bafouiller : « Un kilo de sucre en poudre, deux citrons, des pâtes qui ont cette forme, du vinaigre qui a ce goût, du cirage pas trop jaune » ; elle lit le billet en sténo, elle lui met la marchandise dans un filet de sténo (90).

Comme nous voyons, Pinget s'amuse à faire des jeux de mots. Ainsi, l'une des séquences de *Mahu ou le matériau*, intitulée « Retournons à Fantoine », est sans doute bâtie autour des noms des personnages : « Lorpailleur » et « Latirail ». La Lorpailleur, qui veut écrire sur Latirail, arrive un jour à Fantoine. Une devanture de confection « l'attire ». Puis, dans le magasin, elle reconnaît Mahu en train d'essayer une chemise. Elle lui demande quelle est sa « taille ». L'essentiel, lui répond Mahu, est « que cette chemise m'aille » (74-75). Or, les mots « l'attire », « taille » et « m'aille » deviennent non seulement des générateurs¹⁵ de fiction, mais aussi, dans leurs différentes combinaisons sonores, ils servent à la création des noms de ces deux écrivains fictifs.

Les textes, soumis à l'analyse, sont en grande partie centrés autour d'une réflexion sur la littérature et sur ce qu'on pourrait appeler une « mise en

¹⁴ Il en est de même avec l'expression « à peu près » (voir R. Pinget, *Mahu ou le matériau*, p. 113-114).

¹⁵ L'écriture et la fiction chez Pinget et chez ses « écrivains » fictifs ont le plus souvent pour préalable le vide, le rien. Pour commencer un récit (écrit ou oral), l'écrivain ou le conteur a besoin d'un « prétexte » qui déclenchera son écriture ou sa parole. En recourant à la terminologie de Jean Ricardou, nous pouvons donner à ces « prétextes » le nom de « générateurs de texte » (voir J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 75). Leur répertoire est très riche et varié. On peut y placer un mot, une phrase, une locution, une citation, un objet (par exemple une fiche, une affiche, un album de photos, un tableau, une image, etc.), un fait divers, un animal ou un être humain. Il faut pourtant préciser qu'à côté du « générateur initial », qui constitue le point de départ et qui fait naître un récit, il y en a d'autres, parfois même assez nombreux, qui apparaissent à l'intérieur d'un texte écrit ou oral et qui relancent le récit principal, en le développant et en lui donnant de l'ampleur. En somme, ces différents « générateurs » deviennent les véritables « moteurs » de l'écriture.

romanesque » de la figure de l'écrivain, devenu le personnage central de différents livres. Simultanément, ils véhiculent toute une pensée et une théorie de la création artistique qui, en fait, est une de leurs principales richesses et de leurs grandes originalités. Dans ces textes, les écrivains mêlent étroitement théorie et pratique de la lecture et de l'écriture. De plus, ce qui compte surtout pour eux, c'est la matière verbale, son mode de fonctionnement (avec toutes sortes d'associations !), la manière dont le livre propose toujours de nouvelles organisations. En somme, c'est *moins le contenu* (le quoi) *que plutôt la façon de dire et d'écrire* (le comment) qui les préoccupent avant tout. Enfin, les deux textes analysés nous montrent une sorte de transition entre le roman traditionnel (balzacien) et le Nouveau Roman.