

CZESŁAW GRZESIAK

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

Reprises et variations dans *Passacaille* de Robert Pinget

Repetitions and variations in Robert Pinget's *Passacaille*

ABSTRACT: Robert Pinget and his fictional writers are especially interested in the method of writing and composing "a story" and a book. Among various techniques of composition repetition becomes the most characteristic element of their literary productions. It can be observed on the basic level of words, phrases and sentences which recur throughout the text; it is also manifested on the broader (thematic) level of recurring motifs, events and episodes. The aim of this essay is to analyse short repetitions contained in the incipit and larger and more complex repetitions observable in the motif of death, on the basis of which the author introduces a number of variants in order to determine their functions: formal, aesthetic (poetic), ludic and musical.

KEYWORDS: repetitions, variants, variations, their functions, *Passacaille*, Robert Pinget

Parmi les principaux représentants du Nouveau Roman, Robert Pinget¹ est sans doute celui qui s'intéresse le plus au fonctionnement de l'écriture dans un

¹ R. Pinget n'est pas celui dont on parle le plus et le plus souvent. Si un mot devait définir ce Genevois, né le 19 juillet 1919 et venu en France en 1945 où il partageait sa vie entre son appartement parisien et une vieille ferme en Touraine, ce serait sans doute « discrétion ». Il se tenait à l'écart des débats, des polémiques et des critiques parisiens, vivant et travaillant discrètement, loin des foules et du grand public. C'est pourquoi il n'a jamais accédé au statut de vedette médiatique. Son œuvre compte 22 textes romanesques, 12 pièces de théâtre et 3 pièces radiophoniques. Il est mort le 25 août 1997 à Tours, à l'âge de 78 ans, après une attaque cérébrale.

texte littéraire et aux procédés de son élaboration. Pratiquement, dans chacun de ses textes, il y a un ou plusieurs personnages qui écrivent. Ils appartiennent donc au monde des « créateurs ».

Dans *Passacaille*, il est question d'un écrivain, appelé « le maître » ou « le vieux », qui travaille en vain à raconter sa propre vie :

A sa table dans la maison froide le maître reprenant le livre notait en marge d'une phrase murmurée, on entendait mal, ténèbres, fantômes de la nuit, l'histoire demeurera secrète, sans faille sur l'extérieur. Quelque chose de cassé dans la mécanique (p. 19)².

« Le maître », figuré aussi par le pronom personnel « il », est plongé tantôt dans la lecture d'un livre, tantôt dans la rédaction de « ses souvenirs entre deux ivresses » (p. 25). Et il pratique un « travail de notation en marge », mais on ne saura jamais s'il le fait dans le livre qu'il lit ou dans celui qu'il écrit, tellement les pistes sont brouillées. Son écriture porte généralement sur la mort. Dans ce sens, ses souvenirs³ contiennent « l'histoire de sa mort qu'il avait imaginée dans le détail, amplifiée avec les années, tragique ou touchante suivant les soirs devant le feu, la bouteille de gniole sur la table » (p. 20) et le récit d'un enterrement, le sien probablement (p. 25). A cela, il faut ajouter encore son testament. Le livre autobiographique du « vieux », composé de bribes, sans cesse repris, corrigé et annoté, reste pourtant inachevé, car son auteur meurt à sa table, en position de lecture, « les coudes sur la table, la tête dans les mains » (p. 8), avant de terminer sa rédaction.

Vers la fin de *Passacaille*, il est aussi question de l'adoption d'un adolescent de quinze ans environ, « faible de corps et d'esprit » (p. 99), après la mort de ses parents, par le maître Édouard. Celui-ci a pris « l'idiot » pour remplir un peu son existence. Malgré sa bonne volonté, il n'était pas toutefois préparé au rôle de père ; il s'est montré peu exigeant, donc « l'adopté » continuait, comme dans le passé, à « piéger des rats et des poules » (p. 101), à vagabonder dans le pays, à loger dans une grange. Quand le maître se levait le matin, « l'idiot était déjà debout, il furetait la cour à moitié habillé » (p. 102). Le père adoptif veillait

² R. Pinget, *Passacaille*, Paris : Éditions de Minuit, 1969, p. 19. Dans la suite de notre étude, toutes les citations – avec l'indication de la (des) page(s) mise entre parenthèses – proviennent de cette édition.

³ Très souvent, l'écrivain pingétien ne sait pas déterminer avec précision le genre qu'il cultive. Il appelle son œuvre, tantôt « souvenirs », tantôt « mémoires ». Cette ambiguïté concernant les genres (très voisins d'ailleurs) apparaît pour la première fois dans *Passacaille*. Le narrateur parle de « souvenirs », tandis que le « maître » préfère la notion de « mémoires » (pp. 22-23).

pourtant à l'hygiène de l'enfant et essayait de l'instruire un peu. Malgré tous ces efforts, le maître a finalement échoué en tant qu'éducateur. L'idiot est mort tragiquement. Selon la version la plus probable, « il aura voulu se servir de la tronçonneuse, chipée au voisin et mise en marche » (p. 120), mais il a fait un faux mouvement et l'affreuse blessure l'a vidé de son sang.

Ce qui intéresse surtout Robert Pinget et son écrivain fictif, c'est la façon d'écrire, de composer une « histoire » et un livre. Parmi les modes de composition, c'est la *répétition* qui s'impose et qui devient le procédé le plus caractéristique de leur création littéraire. Elle se manifeste déjà à un niveau très restreint, élémentaire, à travers des mots, des formules ou des phrases qui reviennent plusieurs fois dans le texte ; puis, elle apparaît au niveau plus vaste (thématique), celui des motifs, des événements ou des épisodes.

Dans le texte de *Passacaille* de Pinget, ainsi que dans celui de son écrivain fictif, nous pouvons déceler deux types de répétitions : des *répétitions toutes crues* (sans aucune espèce de modification) et des répétitions qui subissent de légères modifications ou même de profondes transformations. Le deuxième type se présente donc sous la forme des *variations*, des *versions* ou des *variantes*.

Le premier type de répétitions apparaît aussi bien dans *l'incipit* que dans le texte tout entier. Repérons-les pour voir comment elles se manifestent et fonctionnent dans le texte.

Passacaille commence par *l'incipit* suivant : « Le calme. Le gris ». Ces deux mots déclenchent le mécanisme de la création littéraire et, chaque fois, quand ils reviennent, ils relancent le récit dans une nouvelle variante. En revenant au point de départ, l'écrivain essaie d'organiser son œuvre, en créant *un réseau d'échos et de rappels* de plus en plus dense et complexe. Au total, il reprend son récit dix fois. Relevons donc *l'incipit* de chaque reprise pour formuler ensuite quelques observations :

- (1) Le calme. Le gris (p. 7).
- (2) Le gris. Le calme (p. 7).
- (3) Le calme, le gris (p. 10).
- (4) Le calme, le gris (p. 18).
- (5) Le calme. Le gris (p. 22).
- (6) Le calme, le gris (p. 34).
- (7) Le calme, le gris (à la ligne ; p. 36).
- (8) Le calme, le gris (p. 74).
- (9) Le calme, le gris (à la ligne ; p. 87).
- (10) Le calme. Le gris (p. 130).

Apparemment identiques, ces *incipit* sont pourtant subtilement variés, surtout typographiquement. Ce qui décide de leur variation, c'est l'emploi des deux signes de ponctuation : du point et de la virgule. En gros, nous pouvons y distinguer quatre variantes :

- Les *incipit* n^{os} (1), (5) et (10) sont identiques. Les deux mots qui les composent, sont séparés par le point. Le premier et le dernier encadrent le texte, le cinquième le divise en deux parties.

- L'*incipit* de la deuxième reprise est unique et constitue une variante de l'*incipit* initial avec notamment l'inversion des mots.

- Les *incipit* n^{os} (3), (4), (6), et (8) sont de nouveau identiques, mais, cette fois-ci, les deux structures sont séparées par la virgule.

- Enfin, les *incipit* n^{os} (7) et (9) ressemblent à ces derniers, seulement ils sont mis à la ligne.

De ces deux structures qui composent l'*incipit*, la première connote l'immobilité et la mort, la deuxième introduit l'obscurité et l'incertitude. Toutes les deux déterminent, finalement, le « ton » de *Passacaille*. A partir de ces mots initiaux, l'écriture se met à la recherche d'une « histoire » dont le thème majeur sera la mort.

Il y a également quelques répétitions qui reviennent de temps à autre dans tout le texte de *Passacaille*. En voici quelques-unes :

- Travail de notation en marge (pp. 18, 42, 97, 118).
- Que faire de ces bribes (pp. 39, 45, 83).
- Centième redite (pp. 38, 47).
- Tout à reprendre (pp. 119, 193, 199).

Toutes ces formules renvoient directement à l'activité créatrice (littéraire) du « maître », à sa façon de composer le texte ou de progresser, en général, dans l'écriture. Elles expriment aussi les difficultés et les encouragements dans la continuation de la rédaction. En somme, tous ces exemples, illustrent un goût bien particulier de l'auteur pour les expressions courtes ou les petites phrases.

Au niveau plus vaste - thématique - c'est pourtant la mort qui devient le thème majeur de *Passacaille* sur lequel le livre ne cesse de multiplier les variations. Le schéma est presque le même : chaque fois, quelqu'un découvre un cadavre ; ce qui change, c'est la victime, le découvreur, le lieu et les circonstances.

Commençons notre analyse par le début du livre, qui constitue une sorte d'ouverture (aussi au sens musical !) et où les deux *incipit* génèrent la situation

initiale avec tous les éléments indispensables, qui seront ensuite amplifiés et modifiés au déroulement de l'« histoire », dont le sujet principal sera la mort :

Le calme. Le gris. De remous aucun. Quelque chose doit être cassé dans la mécanique mais rien ne transparait. La pendule est sur la cheminée, les aiguilles marquent l'heure.

Quelqu'un dans la pièce froide viendrait d'entrer, la maison était fermée, c'était l'hiver.

Le gris. Le calme. Se serait assis devant la table. Transi de froid, jusqu'à la tombée de la nuit.

C'était l'hiver, le jardin mort, la cour herbue. Il n'y aurait personne pendant des mois. Tout est en ordre.

La route qui conduit jusque-là côtoie des champs où il n'y avait rien. Des corbeaux s'envolent ou des pies, on voit mal, la nuit va tomber.

La pendule sur la cheminée est en marbre noir, cadran cerclé d'or et chiffres romains (pp. 7-8).

Après cette partie introductive, composée de six paragraphes, contenant des phrases bien rythmées et créant même un sentiment de musicalité, vient la première version (ou variation) assez générale et énigmatique :

L'homme assis à cette table quelques heures avant retrouvé mort sur le fumier n'aurait pas été seul, une sentinelle veillait, un paysan sûr qui n'avait aperçu que le défunt un jour gris, froid, se serait approché de la fente du volet et l'aurait vu distinctement détraquer la pendule puis rester prostré sur sa chaise, les coudes sur la table, la tête dans les mains (p. 8).

En effet, d'après cette première version, nous ne savons rien sur l'identité de l'homme « retrouvé mort sur le fumier », ainsi que sur son éventuel assassin ; nous ne savons pas non plus par qui il avait été retrouvé et comment, ensuite, il s'est trouvé dans la chambre de sa maison.

La deuxième version est un peu plus précise et nous fournit, en partie, la réponse à nos doutes :

Le calme, le gris. Le cadavre est à plat ventre sur le fumier et l'enfant du voisin revenant de l'école l'aurait distingué entre les ormeaux, se serait approché, aurait touché légèrement l'épaule du corps inerte et aurait filé chez sa mère, le soir

tombait, le père travaillait au potager, on l'appelait, on retournait sur les lieux, c'était bien ça, l'autre était déjà raide (p. 10).

De plus, nous trouvons encore cette précision que « le voisin, sa femme et son enfant sont allés le reconnaître », « avec une torche électrique » (p. 11), car il faisait déjà nuit. Après avoir constaté le décès de l'homme, « ils l'ont traîné jusqu'à la chambre et l'ont couché sur le lit » (p. 11).

Ce n'est qu'à la reprise suivante que nous apprenons qu'il s'agit du « maître » qui écrit ses mémoires (à la troisième personne) et raconte l'histoire du cadavre à son ami le docteur, ce qui trouve d'ailleurs confirmation dans le texte :

Racontait l'histoire de sa mort qu'il avait imaginée dans le détail, amplifiée avec les années, tragique ou touchante suivant les soirs, devant le feu, la bouteille de gniole sur la table, si bien que le docteur s'endormait au bercement du char funèbre et que l'autre mêlait à ses souvenirs de nouveaux épisodes qui feraient l'objet de commentaires la fois suivante ou qu'il retranchait de la version définitive peu avant d'aller dormir mais le rêve refondait tout, bouleversait l'ordre et le conteur n'avait pas assez du lendemain pour rendre au récit sa vraisemblance (p. 20).

Dans les versions suivantes, recourant aux procédés de variation et de substitution, le « maître » évoque la mort d'un autre personnage. Ce malheur peut toucher, par exemple, le facteur :

Alors, sa femme et son enfant sont allés le reconnaître, c'était bien le facteur qui haletait sur le fumier, une maladie héréditaire qui s'aggravait avec l'âge, il fallait le transporter chez lui, heureusement le mécanicien passait avec sa dépanneuse, ils l'ont appelé et ont soulevé le malheureux qu'ils ont étendu dans la voiture, on l'a reconduit chez lui [...] (p. 58).

Il arrive aussi un malheur au « marchand de volaille » qui, après avoir pris « un bon pastis », se flanque dans un fossé, mais échappe à la mort :

[...] On a vu le volailler il était encore saoul, tous ses canards par terre et lui dans le fossé, on a tout remis dans la charrette et il est reparti en poussant son vélo, sa femme va encore le battre (p. 73).

A cette occasion, l'image d'un volailler saoul fait naître dans l'imagination du maître (qui boit aussi) une autre variante de sa propre mort : « Qu'on aurait

donc vu, au petit matin un cadavre sur le fumier, il devait être cinq heures, et qu'on aurait pensé qu'il s'agissait du maître lequel s'était remis à boire » (p. 86).

Le maître termine ses variations sur la mort, en se souvenant de la fin tragique de son fils adoptif :

Il aura voulu se servir de la tronçonneuse, l'aura chipée au voisin, mise en marche et l'engin dérape, un faux mouvement du crétin, l'affreuse blessure le vide de son sang. Il est affalé sur le fumier en se tenant le bas-ventre. Il n'y avait personne à la maison, la bonne en courses au village et le maître à la promenade du côté du marais (p. 122).

Le texte fragmentaire de *Passacaille* et, de plus, en perpétuelle variation, ne nous permet pas de reconstituer une histoire événementielle fiable, car l'ordre des faits change ou se modifie sans cesse. Bien que l'écrivain varie, à profusion, le thème de la mort, cette dernière n'est jamais définitive. Qu'elle arrive au maître, au facteur ou au volailler, ceux-ci « ressuscitent » quelques pages plus loin. En tout cas, ces nombreux cadavres, qui apparaissent dans le texte, peuvent être interprétés comme signes de désespoir, de dépression ou d'angoisse de mort. Le scripteur varie à profusion le thème de la mort, car il semble être en quête de l'Inconnu.

Quant à Pinget, il s'est exprimé sur le motif de la mort, omniprésent dans *Passacaille*, dans une lettre adressée à sa traductrice anglaise, en lui fournissant cette remarque : « L'objet de *Passacaille* est d'exorciser la mort par une opération magique effectuée sur les mots. Comme si le plaisir de jouer avec le vocabulaire pouvait éloigner la fatale issue »⁴.

On peut enfin remarquer que le maître vit justement comme un cadavre ou un maniaque, en se réfugiant dans un monde imaginaire aussi morbide que son existence. Pourtant, il faut lui reconnaître cette extraordinaire ténacité à recommencer, chaque jour, à formuler et à reformuler les phrases, suivant sa propre conception de la progression : « Revenir sur ses pas, tourner, retourner, revenir. Murmures, formules divinatoires, rabâchage » (p. 47 et *passim*).

Il faut encore ajouter que le narrateur de *Passacaille* note, à plusieurs reprises, le vol de corbeaux. Il considère ces oiseaux noirs comme une figure de mauvais augure, liée à la crainte du malheur : « Des corbeaux s'envolent en croassant, mauvais présage » (p. 37). Ils « s'envolent du champ de betteraves et vont se

⁴ Lettre à Barbara Wright, citée par J.-C. Liéber, *Réalisme et fiction dans l'œuvre de Robert Pinget*, Paris, thèse de doctorat d'État (Paris IV), 1985, p. 577.

percher sur un orme » (p. 22). Or, le mot « orme » (anaphonie de *mort*) cache tout le secret et annonce la mort du maître. Celui-ci se souvient de ce mauvais signe juste avant de rendre le dernier soupir :

Affalé sur la table, perte de conscience, le docteur s'empresse et le transporte avec la bonne sur son lit, quand il ouvre l'œil il parle du vol de corbeaux, pendant que la domestique préparait un ultime bouillon pour cette créature [...] lorsqu'elle apportait le breuvage, l'autre avait lâché la rampe, le docteur sanglotait dans la pièce d'à côté (p. 52).

D'après ce repérage de différentes manifestations de la répétition, nous pouvons constater que la récurrence devient un véritable principe de composition et de production littéraire aussi bien chez Pinget que chez son personnage de l'écrivain. Elle semble être consciemment choisie et remplit quelques fonctions. Quelles fonctions peut-on donc assigner à la répétition en général, ainsi qu'à toutes ses formes que nous venons de présenter ?

Robert Pinget s'est exprimé sur la fonction des répétitions et des variations dans ses entretiens avec Madeleine Renouard. Il mentionne les fonctions *esthétique* et *formelle*, mais insiste surtout sur la fonction *poétique* de la répétition :

Qui donne une forme sûre, certaine à ce que j'écris, plutôt que d'écrire une chose informe. Ces répétitions, ces variations sont, je le répète, comme le refrain dans la chanson ou la rime dans les poèmes. Ou dans les sonnets, une certaine façon d'arranger les quatorze vers, l'un répétant l'autre et remontant ainsi de la fin jusqu'au début. Donc, pour moi, c'est un souci esthétique, un souci formel. Il peut être comique, à l'occasion, suivant qui parle, mais lorsque je décide de reprendre le premier chapitre à l'envers du second, ou plutôt le second chapitre à l'envers du premier, c'est un point uniquement esthétique⁵.

Pinget partage également l'avis de Renouard, qui considère que la répétition est partout présente et fait partie de notre vie : « On est tous faits de la même pâte. On refait et on redit toujours la même chose. Ça se répète partout, on a beaucoup de mal à devenir quelqu'un. En même temps elle est rassurante. Elle mime la vie »⁶.

⁵ Robert Pinget à la lettre, entretiens avec Madeleine Renouard, Paris : Belfond, 1993, pp. 261-262.

⁶ *Ibidem*, p. 260.

En recourant au procédé de la répétition, l'écrivain veille à ce que son imagination ne s'égare pas. C'est également le moyen (le seul peut-être) de rectifier, éventuellement, l'orientation de son travail. Mais ce travail à rebours a, de plus, un véritable *effet créateur*. La reprise et la variation de certains éléments stables créent de nouvelles combinaisons, de nouvelles associations. Le texte donne ainsi l'impression non de progresser dans une voie déterminée, d'approcher un secret, mais de s'étaler, de réaliser peu à peu, patiemment, toutes les combinaisons possibles des éléments donnés.

Les différentes formes de répétition ont enfin une *fonction ludique*. Aussi bien Pinget que ses personnages-écrivains⁷ sont fascinés par *un jeu de possibles*, qui détermine d'ailleurs le ton de leurs œuvres. Ils créent tout un réseau de transformations et de possibles à partir d'un même matériau de base : le langage. Ainsi essaient-ils d'exploiter toutes les possibilités du langage, conformément à cet aphorisme de *Quelqu'un* : « Ce qui est dit n'est jamais dit puisqu'on peut le dire autrement »⁸. Il faut aussi jouer les séquences et les scènes entre elles, en multipliant les récits contradictoires. En fin de compte, dans le livre, « tout s'imbrique, tout s'emmêle, tout se contrecarre »⁹. Cette entreprise ludique, bien enracinée dans la création pingétienne, a pour but de libérer l'esprit des stéréotypes et des schémas figés.

Enfin, il faut reconnaître que le fait de se répéter est également lié à la condition physique et mentale de l'« écrivain ». Avec l'âge, il tombe souvent malade ; il se plaint d'avoir des trous de mémoire, donc à la désagrégation du corps et à la défaillance de la mémoire correspond la décomposition de l'écriture ; celle-ci est remplie de nombreux « blancs », de reprises, de répétitions et même de bredouillements.

Outre les fonctions que nous venons de signaler, il existe encore une *fonction musicale* de la répétition – très importante dans la création pingétienne. En effet, ce retour constant des mots, des formules, des phrases, de courts passages (sous forme de « refrain »), des motifs, des thèmes et des épisodes fait penser à une forme musicale, plus précisément à un morceau de *musique sérielle* ou à une *composition polyphonique*.

⁷ Dans chaque texte narratif de Robert Pinget il y a un ou plusieurs personnages qui écrivent et qui commentent leur création littéraire. Pour les détails, voir : Cz. Grzesiak, *Les personnages-écrivains aux prises avec l'écriture dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget*, Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2001.

⁸ R. Pinget, *Quelqu'un*, Paris : Éditions de Minuit, 1965, p. 45.

⁹ *Ibidem*, p. 16.

Pour souligner la ressemblance entre la création littéraire et l'art de la composition musicale, Pinget et ses personnages-écrivains recourent à un vocabulaire très spécifique, lié ou emprunté justement à la musique. Ils lancent des termes comme *ton* ou *tonalité*, *voix*, *versions*, *variations* ou *leitmotiv*. En ce qui concerne ce dernier, son existence signifie la récurrence de certaines formules ou phrases clefs, tout au long du texte, ce qui permet d'obtenir, selon l'auteur, une « impression d'unité de surface »¹⁰.

Il est intéressant de remarquer aussi que le roman de Pinget porte le titre d'une forme typiquement musicale : *Passacaille*. Selon le *Dictionnaire de la Musique*, ce terme dérive de l'expression espagnole *passar una calle* (= passer dans la rue) et désigne, à l'origine, « une musique jouée ou chantée dans la rue : musique de cortège ou de procession exécutée par une petite flûte et un tambourin, comme aussi musique populaire pour chant et guitare. Une courte phrase musicale était répétée de nombreuses fois, évitant la monotonie par des variations »¹¹. D'habitude, c'est une pièce instrumentale à trois temps, à mouvement très lent et à variations sur un thème obstiné. Dans *Passacaille* de Pinget, c'est la mort qui devient ce thème obstinément récurrent. Le livre contient également ces « trois temps » ou trois parties. Il commence par une sorte de *prélude* où le thème est exposé : il s'agit d'un mort (re)trouvé dans un tas de fumier. La *partie centrale* reprend ce thème, l'approfondit et le soumet

à de nombreuses variations (voir *supra*) avec l'émergence de fantasmes, d'images imprévues et même de cauchemars¹². Dans la *partie finale*, l'auteur revient au point de départ.

Il faut souligner que Pinget avait une prédilection particulière pour l'œuvre de Bach et pour le style baroque en général. Il s'est exprimé là-dessus au cours d'un colloque, consacré au Nouveau Roman, qui s'est tenu à l'Université de New York, du 30 septembre au 2 octobre 1982 :

Mon attachement à ma technique qui consiste à entremêler des thèmes et leurs variations est dû à l'admiration que j'ai toujours éprouvée pour ce qu'on appelle la musique baroque.

¹⁰ Robert Pinget à la lettre, *op. cit.*, p. 193.

¹¹ *Dictionnaire de la Musique. Science de la musique*, sous la direction de M. Honegger, t. 2, Paris : Bordas, 1976, p. 759.

¹² Cf. Il en est de même dans *Le Libera* (1968), où l'auteur nous donne toutes les variations possibles sur le thème de l'accident ou du crime, en changeant successivement l'époque, les conditions, le véhicule, les témoins.

Quand j'étais très jeune, cette musique me captivait déjà, et pendant des années j'ai essayé d'exalter son esprit dans des poèmes très imparfaits. Ce n'est qu'ultérieurement que j'ai poursuivi l'idée de m'inspirer d'elle pour l'écriture de mes romans¹³.

C'est sous l'influence de la musique et, plus précisément, sous l'influence de l'œuvre de J. S. Bach, que Pinget a écrit son roman *Passacaille*. Voici ce qu'il a dit à propos de cette fascination pour son musicien préféré :

J'ignore la science du contrepoint mais les lignes mélodiques qui se superposent me fascinent. De même que le thème repris en diverses variations, comme dans la *Passacaille*. J'ai écrit mon roman *Passacaille* en écoutant journallement la grande *Passacaille* pour orgue.

J'ai fait beaucoup de violoncelle de douze ans jusqu'à l'âge de vingt-sept ans (*Suites pour violoncelle seul* de Bach) et l'ai abandonné pour me vouer exclusivement à la littérature. Mais mon goût du thème repris en variations ou contradictions m'est resté et se retrouve dans mes romans et mon théâtre¹⁴.

L'admiration de Pinget pour l'art de Bach vient donc de « l'extraordinaire maîtrise de la technique », de « l'invention continuelle », des « modulations imprévisibles et des dissonances »¹⁵. Si la musique de Bach fascine tellement Pinget et l'oriente dans son approche du roman, c'est en raison de son recours à l'esthétique polyphonique.

D'autre part, il existe une parenté entre la création de Bach et celle de Pinget. De nombreuses œuvres de ce génial musicien nous sont parvenues dans différentes versions. L'auteur de *Passacaille*, lui aussi, après avoir écrit un roman, donnait ensuite sa version théâtrale¹⁶. Aussi bien pour Bach que pour Pinget, l'œuvre d'art n'était jamais achevée ; bien au contraire, ils reprenaient leur œuvre et la retravaillaient, car ils avaient toujours quelque transformation ou quelque amélioration à y apporter. Ni Bach, ni Pinget n'ont écrit

¹³ Cité par P. Taminioux, *Robert Pinget*, Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 24.

¹⁴ *Robert Pinget à la lettre*, op. cit., p. 31.

¹⁵ *Ibidem*, p. 31.

¹⁶ Il suffit de citer *Architruc*, réalisé d'après *Baga* ou *Lettre morte*, écrite, elle-même, à partir du *Fiston*. Puis, de *Clope au dossier*, Pinget a tiré, pour la radio et sans presque rien y changer, le dialogue des deux vieux (Pommard et Toupin) qu'il a intitulé *La Manivelle* et que son ami Beckett lui a fait le plaisir de traduire en anglais. Il faut ajouter que le titre de la pièce renvoie à la manivelle de l'orgue de Barbarie joué par Toupin, vieux camarade de Pommard. Tous les deux ressassent leurs souvenirs, comme l'orgue ressasse sa mélodie.

personnellement d'ouvrage théorique ou critique; leurs réflexions sur les problèmes théoriques ont plutôt trouvé un aboutissement direct dans leurs compositions¹⁷.

A partir de *Passacaille*, Pinget inaugure une nouvelle phase de son écriture. Ses derniers textes (appelés *carnets*)¹⁸, de plus en plus brefs, sont dépourvus d'anecdotes. Son écriture, ainsi que celle de Monsieur Songe (le porte-parole de l'auteur), devient davantage poétique et se caractérise par un style elliptique, par des phrases (ou formules) rythmées et par une structure musicalement construite. Ainsi, cette dimension musicale reste présente, bien que différemment, dans toute la création romanesque de Pinget.

En conclusion, nous pouvons constater que la récurrence devient un véritable principe de composition et de production littéraire aussi bien chez Pinget que chez son (ses) personnage(s)-écrivain(s). Elle n'est pas conçue comme un artifice, mais elle est consciemment choisie: elle a un sens et remplit plusieurs fonctions.

¹⁷ Chez Bach, ce procédé se manifeste surtout dans les *Variations canoniques* (1747) et dans *L'art de la fugue* (1748–1749), qui résument d'ailleurs l'héritage contrapuntique du baroque. En ce qui concerne Robert Pinget, il a intégré de nombreuses réflexions théoriques et critiques dans ses textes romanesques.

¹⁸ Il s'agit des textes suivants: *Monsieur Songe* (1982), *Le Harnais* (1984), *Charrue* (1985), *Du Nerf* (1990), *Théo ou le temps neuf* (1991), *Taches d'encre* (1997).