

## ADAPTATION THÉÂTRALE MODE D'EMPLOI. RÉCRIRE *LETTRE MORTE* AVEC *LE FISTON*

Romain Bionda

GARÇON. — Je savais bien que vous faites de la philosophie. (*Un temps.*)

Vous vous occupez beaucoup trop de vous.

LEVERT. — De quoi veux-tu que je m'occupe ? De théâtre peut-être<sup>1</sup> ?

*Lettre morte* (1959) de Robert Pinget serait une œuvre ratée, à en croire Michel Zéraffa du moins : « La scène du bar aurait suffi. Deux actes, c'était trop<sup>2</sup> ». De son côté, Jean-Jacques Gautier signale un « premier acte merveilleusement composé » qui, « à lui seul, vaut que l'on se rende au théâtre », mais un second « qui se veut plus démonstratif et sent son procédé<sup>3</sup> ». Ces deux jugements pourraient servir de prétexte à un jeu initié par Pierre Bayard dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?* (2000). Je me tiendrai pour ma part au seuil de toute amélioration proprement dite, en me contentant de lister un certain nombre de possibles qui, à leur manière, affinent la compréhension de l'œuvre effectivement réalisée.

Mon but sera, en particulier, de réfléchir au rapport que *Lettre morte* entretient avec *Le Fiston* (1959), roman dont la pièce « condense en deux actes [...] l'action » et dont elle serait, selon Jean-Claude Liéber et Madeleine Renouard, l'« adaptation<sup>4</sup> » – dernier terme également utilisé par Arnaud Rykner lorsqu'il évoque les « adaptations que Pinget pratique avec bonheur<sup>5</sup> ». Car après une rapide mise au point théorique, *Lettre morte* apparaîtra moins comme une œuvre ratée que comme une adaptation perfectible du *Fiston*. Loin de le déplorer, il s'agira de mettre en évidence la dimension transfictionnelle du rapport entre la pièce et le roman – dimension reléguée au second plan lorsqu'une adaptation est jugée « réussie » –, et de mesurer une partie de la distance séparant, chez Pinget, l'écriture romanesque de l'écriture théâtrale, à la faveur d'une réflexion sur d'éventuels équivalents narratifs du *Fiston* dans *Lettre morte*.

### « UNE MANIÈRE D'ADAPTATION THÉÂTRALE »

Selon A. Rykner, *Lettre morte* et *Le Fiston* partageraient une « ressemblance » non seulement « thématique », mais encore « structurelle, puisqu'aux deux parties du *Fiston* correspond[raie]nt les deux actes de *Lettre morte*<sup>6</sup> ». Or, outre

que l'hypothèse des « deux parties » ne résiste pas à une lecture du *Fiston*, surtout s'il s'agit de les faire correspondre aux deux actes de *Lettre morte*, les thèmes et l'histoire racontée ne se « ressemblent » qu'à un certain niveau d'abstraction. Dans *La Parole empruntée* (1996), Éric Eigenmann hésite à bon droit : « *Lettre morte* est une manière d'adaptation théâtrale<sup>7</sup> ».

Dans un article souvent repris, Michel Corvin distingue au moins deux types d'« adaptations » : alors qu'Émile Zola déclare avoir « suivi le roman pas à pas » lorsqu'il adapte *Thérèse Raquin* au théâtre, Antoine Vitez pose son spectacle *Catherine* comme « n'[étant] pas une illustration du livre d'Aragon [*Les Cloches de Bâle*] », si bien qu'« il y a[urait] totale métamorphose<sup>8</sup> ». De fait, des rapports différents se jouent entre *Thérèse Raquin* et *Thérèse Raquin*, et entre *Les Cloches de Bâle* et *Catherine*<sup>9</sup>. Corvin signale : « il y a de fausses adaptations qui sont en fait de totales recreations ». Au motif toutefois que « l'adaptation est partout » et pour « laisse[r] chacun se désigner comme il l'entend<sup>10</sup> », Corvin conserve le même mot – adaptation – pour désigner des rapports très différents.

Dans *Films sans images* (2015), Jean-Louis Jeannelle invite à dissocier « adaptation », « transfiction » et « hypertextualité » comme trois types distincts d'« extension opérable ». « Alors même que le changement de support implique d'apporter toute une série de modifications à l'histoire première », l'adaptation aurait pour « ambition de transposer une histoire en un autre médium sous une forme considérée comme valant pour l'œuvre source », « de rejouer le tout de cette œuvre, autrement dit d'en redéployer par d'autres moyens l'identité et la cohérence narrative ou dramatique<sup>11</sup> ». Même si J.-L. Jeannelle ne le formule pas de cette manière<sup>12</sup>, c'est sur le plan opérable que l'adaptation se distingue de tous les autres types de réécriture : si l'adaptation est réussie, nous avons affaire à deux « objets » (textes, films, spectacles, etc.) partageant la même identité opérable, c'est-à-dire à deux objets A et B « manifestant<sup>13</sup> » une seule et même œuvre deux fois – différemment, mais dans les limites d'une certaine « fidélité » de B à l'idée que l'on peut se faire de ladite œuvre à partir de A. En l'absence de A, B peut en effet valoir pour l'œuvre dont il porte légitimement le titre (*Thérèse Raquin*), si bien que (ce que j'appellerai) sa valeur opérable est partagée avec A – ils valent pour la même œuvre<sup>14</sup> –, malgré les nécessaires modifications dues à la « remédiatisation<sup>15</sup> » vers un autre support, canal ou art.

À cet égard, *Lettre morte* n'apparaît pas exactement comme une adaptation du *Fiston*. Il s'agit, comme René Micha le dit avec prudence, d'une « pièce, à la fois fidèle et libre, que Pinget a tirée de ce livre<sup>16</sup> ». *Lettre morte* et *Le Fiston*

ne partagent d'ailleurs pas leur titre, qui s'avère une caractéristique décisive (parmi d'autres) d'une identité opérable. L'édition consultée de *Lettre morte* (ainsi nommée) ne mentionne pas *Le Fiston* dans le paratexte, qui participe à ce que l'on peut appeler le (pré)cadrage opérable des objets, destiné à (ré)orienter les lecteurs et lectrices. Toute mise en scène de *Lettre morte* ne correspond pas à une mise en scène du *Fiston*.

Lorsque A et B ne partagent pas la même identité opérable, la logique de l'adaptation cède – si l'on décèle malgré tout une similitude «fictionnelle» entre A et B – devant une logique *transfictionnelle* ou *hyperfictionnelle*. Au contraire du «redéploiement» visé par l'adaptation qui «se situ[e] de plain-pied avec sa source», toutes les réécritures ne sauraient en effet être «considérée[s] comme un équivalent légitime de l'œuvre première». La transfiction consiste dans un «prolongement par extrapolation ou par expansion<sup>17</sup>» qui, ainsi qu'a pu le définir Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges* (2011), reprend à son compte certains éléments du monde fictionnel : elle qualifie «une relation de migration [...] de données diégétiques<sup>18</sup>». En d'autres termes, à la place de l'«équivalence diégétique<sup>19</sup>» recherchée par l'adaptation, au lieu de présupposer deux mondes «semblables» (aussi identiques que possible), comme le remarque Marie-Laure Ryan, la transfiction propose un monde «distinct, mais apparent[é]<sup>20</sup>» à celui de l'œuvre source. Quant à l'*hyperfiction* (plutôt qu'*hypertextualité*, à la fois trop vaste et trop spécifique), elle élabore un monde second en procédant par transposition ou imitation, tel que l'indique Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982), à la manière de Joyce qui «transpos[e] l'action de l'*Odyssée* dans le Dublin du XX<sup>e</sup> siècle» ou de Virgile qui «ne transpose pas [...] l'action de l'*Odyssée*», mais «raconte une tout autre histoire [...] en imitant Homère<sup>21</sup>».

Les cas limites sont bien sûr légion : ce trio notionnel mériterait de plus amples clarifications. Ce niveau de généralité permet toutefois de distinguer, dans leur principe, entre les couples *Thérèse Raquin / Thérèse Raquin* (adaptation), *Les Cloches de Bâle / Catherine* (hyperfiction) et *Le Fiston / Lettre morte* (transfiction). Plus ou moins ironiquement, Pinget pratique d'ailleurs très largement la transfiction<sup>22</sup>. Ses «adaptations» théâtrales n'y échappent pas ; nous nous en rendrons mieux compte par la suite.

## « MALADROITEMENT TOUT SUPPOSER »

*Le Fiston* serait «bizarre», pour reprendre le titre de l'article dans lequel Eugenia Leal défend «une lecture possible du roman<sup>23</sup>». Il raconte notamment certains épisodes de la vie d'un village et de celle de Levert, un homme

écrivain à son «fiston» disparu, chaque jour, une lettre dont le roman donne quelques extraits – si bien que Levert est à la fois un personnage dans un récit à la troisième personne («Monsieur Levert habite seul dans sa maison avec une gouvernante») et l'auteur des lettres écrites à la première personne («Mon cher fiston. Je recommence<sup>24</sup>»). Dans la mesure où ces lettres racontent certains des épisodes déjà racontés par le récit cadre, par exemple le retour des Roger au Rouget, le récit de Levert concurrence celui du narrateur extradiegétique. Or, selon E. Leal – c'est là sa «lecture possible» –, «Levert peut bien être celui qui prend la plume dès le début du livre<sup>25</sup>» et ainsi se révéler être lui-même le narrateur du récit cadre, dont il est pourtant l'un des personnages.

Plusieurs arguments plaident pour une telle lecture. De fait, les frontières entre le récit et les lettres sont floues, si bien que l'on ne sait pas toujours ce que l'on est en train de lire. Levert semble d'ailleurs, parfois, parler de lui à la troisième personne :

Cette lettre n'arrivera pas à partir. Je recommence, fiston. [...] L'idée de ce que j'aurais pu être si je n'avais pas été ton père. Si je n'avais été le père de personne. Me refaire une mémoire à épeler chaque jour cet amour de personne, toi parti de mon toit paternel, il reste, il reste cet amour de cette lettre de *cette main qui écrit*, je recommence mais en aurai-je la force. La fille du cordonnier est morte. L'enterrement a eu lieu jeudi dernier. Le fait nouveau il faudra bien mais tous ces gens en deuil l'ont emporté aux quatre vents, patiemment que je le récupère pour toi, toute ma vie je la donnerais. Il y avait la famille et quelques personnes. Devant la maison, elle se trouve à l'orée d'un bois, au flanc d'une colline, il habitait là-bas dans le temps. [...] Dix ans, presque dix ans, il reviendra allez, cette maison fiston, cette maison ou l'autre maintenant que tu n'aimais pas, en face le jardin par devant, il y a d'abord une terrasse de gravier. [...] Tant d'années. Avec cette clôture d'un muret surmonté d'une grille et forme une petite cour, patiemment je le récupère patiemment pour toi, toute honte bue. Monsieur Levert se rendait à ce qu'on appelle le village, il y voyait des gens, la femme du cordonnier, elle était mariée depuis deux ou trois ans, elle avait déjà Roger, sa femme était sujette à des crises de dépression, elle quittait peu sa chambre. Monsieur Levert l'aurait connue. Monsieur Levert ne l'aurait plus revue. Monsieur Levert n'aurait jamais rien su. Sa femme morte il l'aurait appris par accident, par accident et encore on pouvait tout supposer. Maladroitement tout supposer. Maladroitement reprendre la lettre et tout démarquer point par point<sup>26</sup>.

Parce qu'elles écrivent en quelque sorte la même histoire, «cette main qui écrit» (souligné ci-dessus) renvoie à la fois à «la main qui t'écrit» («une lettre»)

et à « la main qui écrit » (le récit cadre). Elles « se situent [...] à des niveaux narratifs différents », qui ne sont en l'occurrence pas bien « hiérarchis[és] » entre eux, comme le remarque Laurent Adert à propos de deux autres romans de Pinget :

Tout se passe donc comme si toutes les conditions d'une mise en abyme généralisée étaient réunies, sauf une, décisive : la possibilité de distinguer un niveau enchâssant d'un niveau enchâssé<sup>27</sup>.

Ce fait empêche de suivre pleinement E. Leal lorsqu'elle déclare que « le sujet peut [...] faire converger les voix disséminées dans le texte dans un "je", ce foyer central et point d'origine de toutes les voix et stratégies narratives » :

« La main qui écrit », leitmotiv obsédant et soumis à quelques variations [...] signale aussi la permanence d'un même sujet de la parole-écriture, ce narrateur-épistolier dont la main trace les symboles reste bien la même, malgré les détours de la voix qui s'égaré et nous égare dans les méandres d'une énonciation qui refuse la transparence et la simplicité de la ligne droite<sup>28</sup>.

En fait, rien n'est moins sûr et il en va de même avec les affirmations suivantes, selon lesquelles *Le Fiston* serait « un récit monophonique » ou « la somme de lettres successives, juxtaposées les unes aux autres, sans que l'on sache où se termine l'une et commence l'autre<sup>29</sup> ». Cette interprétation est bien une « lecture possible » (parmi d'autres), mais pas celle que « [t]out porte [...] à croire<sup>30</sup> ». En effet, le saut consistant à considérer « la main qui t'écrit » comme une simple « variation » de « la main qui écrit » est contrarié par de nombreux éléments, à commencer par le *tu* de la « main qui t'écrit ».

Si l'on ne sait pas toujours qui est l'énonciateur des phrases que nous lisons et si « le texte attribue [...] des énoncés identiques à des voix différentes » – ainsi que le constate L. Adert à propos de *L'Ennemi* (1987) qui, à cet égard, n'est pas une œuvre exceptionnelle chez Pinget –, c'est parce que « le discours le plus solitaire ou univoque se révèle presque toujours habité d'un autre discours<sup>31</sup>. » Il en va de même du « "narrateur" pingetien », dont le « discours » n'est pas « délimité comme le sien propre : sa parole se confond avec les discours rapportés, elle se noie et se dissout en eux<sup>32</sup>. » Mais qui dit même discours, voire même voix (il faudrait s'entendre sur ce que cela signifie), ne dit pas forcément même main : ce n'est pas parce que la parole est dialogique que les différents corps qui l'articulent sont un seul corps<sup>33</sup>. Pour le dire autrement : on ne peut pas déduire du seul fait que deux personnages disent la même chose qu'ils seraient le même personnage (ou la même instance).

L'un des intérêts du *Fiston* réside justement dans la tension entre l'indistinction (partielle) des discours et la distinction (apparente) des instances et personnages – tension non résolue qui participe du même principe que la métalepse jamais assurée. On ne peut pas prouver que le récit cadre serait *en fait* raconté par l'auteur des lettres (et encore moins que ce récit serait contenu dans une suite de lettres), tout comme l'on ne peut pas établir de claire transgression de la vraisemblance narrative. Au sujet de l'identité de l'instance narrative, nous voilà réduits à « maladroitement tout supposer ».

Suivons donc L. Adert, dont la formule paraît très proche de celle d'E. Leal, mais qui a l'avantage de ne pas déduire de l'indistinction des discours une indistinction des instances. Cette piste s'était déjà avérée fructueuse en 2011, lors du séminaire Pinget emmené par Jean Kaempfer à l'Université de Lausanne, où nous nous entraînaions à « fatiguer l'herméneutique ». De peur toutefois de fatiguer autre chose que l'herméneutique, j'avais alors laissé de côté cette « manière d'adaptation » du *Fiston* que serait *Lettre morte* : pour juger de la pertinence d'une hypothèse à leur propos (*Le Fiston* et *Lettre morte*), il fallait déterminer au préalable le rapport *opéral* que ces deux fictions entretiennent. À l'instar d'un pacte générique, le (pré)cadrage *opéral* des objets (adaptation ou non ?) est en effet en mesure d'agir sur leur interprétation. Or, un tel (pré)cadrage peut faire l'objet de (re)négociations. Pinget donne-t-il avec *Lettre morte* des clefs pour l'interprétation du *Fiston*, et réciproquement ? L'instabilité de ce cadrage pose problème. Nous nous en accommoderons aujourd'hui ainsi : *Lettre morte* semble plutôt une transfiction qu'une adaptation.

## « CONDENSER L'ACTION DU FISTON »

Produire une bonne « adaptation » de roman au théâtre suppose de trouver un équilibre entre le fait de « condenser [...] l'action » (J.-Cl. Liéber et M. Renouard) et celui de « rejouer le tout » de l'œuvre (J.-L. Jeannelle). Il s'agit en particulier d'éviter les déceptions quant à la disparition d'un épisode ou d'un personnage particulièrement apprécié – mésaventure rencontrée par de nombreux adaptateurs, tel Peter Jackson qui, au cinéma, avait supprimé le très populaire Tom Bombadil de (l'adaptation de) *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien<sup>34</sup>. Renonçons à en faire la liste pour *Lettre morte* : la seule absence de Pernelle Buchet et d'Yvonne Fion suffit à nous laisser inconsolables<sup>35</sup>.

De telles pertes sont souvent inévitables : la mise en voix et en espace de *L'Inquisiteur* (qui pose un problème évident de taille) réalisée pour ce colloque durait déjà quelques heures. Dans un article, Sylvie Patron commente

«l'adaptation» de cette œuvre réalisée par Pinget et mise en scène par Joël Jouanneau en 1992 à Lausanne. Elle met en évidence que les «450 pages» coupées forment un «reste ou [un] excédent» qui, dans l'adaptation, se «signal[e] en permanence : par les noms propres [...], par les articles définis de notoriété [...], par tout un système de renvois extratextuels<sup>36</sup>». Le danger est que ce «système» agisse à la manière de ce que Michael Riffaterre a pu appeler l'«intertextualité obligatoire<sup>37</sup>», en hypothéquant la bonne compréhension de l'objet B, qui fonctionne mal sans l'objet A auquel il «renvoie». Fort heureusement, en un sens, nombre de romans de Pinget (dont *Le Fiston*) donnent l'impression qu'il existe en amont d'autres textes ou discours perdus, dont les éléments permettraient de mieux comprendre ce que le roman raconte.

Il reste que «l'action du *Fiston*» est difficile à «condenser». On ne saurait procéder comme Pinget lorsqu'il adapte *L'Inquisiteur*, dialogue dont il a sélectionné «les passages du livre qui auraient le plus d'effet sur l'esprit du spectateur. Le début, le milieu et la fin<sup>38</sup>.» *Le Fiston* commence certes avec l'enterrement de Marie Chinze. Mais la voix narrative se confondant avec celle des personnages, le récit est difficile à identifier – les niveaux narratifs sont brouillés – et l'histoire racontée s'avère bien souvent indécidable. De nombreux épisodes sont racontés une première fois puis contredits<sup>39</sup>. Par ailleurs, la chronologie est contrariée : «Le temps ne passe plus.» Marie Chinze et Mademoiselle Sophie ont par exemple toutes deux été enterrées «jeudi dernier», mais vraisemblablement à dix ans d'intervalle, puisque suit dans les deux cas une visite de Francine à Levert, d'abord avec sa mère puis seule : cette «petite fille» est devenue «une bien grande jeune fille» de «dix-sept ans<sup>40</sup>». Comment adapter au théâtre ces deux épisodes distincts, mais que le roman, d'une certaine manière, superpose ?

En fait, on trouve déjà entre *Le Fiston* et *Lettre morte* quelques correspondances qui concernent peut-être moins les «actions» – difficiles à établir dans le roman – que les procédés : indécidabilité et progression temporelle perturbée. Comment trancher par exemple entre ce que racontent le Garçon du bar (acte I) et l'Employé de poste (acte II), qui se contredisent quant à la date de l'enterrement de Marie Chinze ? Ils disent tous deux qu'il a lieu «aujourd'hui», mais ne le disent pas le même jour... avant que l'Employé de poste ne se rétracte<sup>41</sup>. Le récit (la manière dont l'histoire est racontée) égare d'autant plus qu'on doit considérer la possibilité, largement thématifiée par la pièce, que les personnages puissent mentir :

LEVERT. — Et si je ne te disais pas la vérité ? Si je te parlais de ce que je crois et qui ne serait pas la vérité ?

GARÇON. — Ça, je ne peux pas le savoir.

Plus loin :

EMPLOYÉ. — Pas ça. Vous ne dites pas la vérité.

LEVERT. — La vérité. Tu sais ce que c'est ?

EMPLOYÉ. — C'est de la dire.

[...]

LEVERT. — J'ai des raisons de ne pas tout dire.

EMPLOYÉ. — Mauvaises raisons<sup>42</sup>.

L'indécidabilité, discrète, est à vrai dire surtout efficace au deuxième acte de la pièce – celui que M. Zérafra et J.-J. Gautier estiment superflu. Le cortège funèbre de Marie Chinze, que Levert et l'Employé de poste verraient, selon A. Rykner, «effectivement défilier<sup>43</sup>», relève par exemple de la «supposition» :

(*L'employé se lève, quitte son bureau et va se placer à côté de Levert, sur le pas de la porte. Ils regardent tous deux passer le cortège funèbre qui est supposé défilier devant eux, en coulisse. [...]44*)

Alors que la didascalie réfère au monde représenté (celui des personnages), le cortège est placé «en coulisse», dans le monde théâtral de la représentation (celui des comédiens et des spectateurs), espace de la feintise par excellence. Constitué notamment des Chinze et de Sophie Narre, ce cortège est immédiatement suivi d'un second qui s'avère «une plaisanterie» de Levert : on y «voit» notamment «La princesse de Hem», «le docteur Tronc», «l'ex-roi de ces contrées avec son ministre», «la duchesse de Bois-Suspect», «le cardinal de La Balue dans sa cage de fer [...] mise sur roulettes pour l'occasion», «le secrétaire perpétuel de l'Académie Française», «ces messieurs de la brigade des mœurs» et la mère du dactylo de «l'archiviste du MSFPIO<sup>45</sup>». Rien n'empêche dès lors d'interpréter le premier cortège comme une «plaisanterie» de l'Employé de poste. Même, cela résoudrait l'incohérence pointée par A. Rykner, selon qui «la fille du cordonnier est déjà enterrée à l'acte I, quand le cortège funèbre passe à l'acte II (alors même que la succession des actes épouse une certaine chronologie de l'action)<sup>46</sup>».

Quoi qu'il en soit, cette scène est une nouvelle *version* de l'enterrement de Marie Chinze, dont Levert n'a sauf erreur pas vu le cortège dans *Le Fiston*. On découvre en outre dans *Lettre morte* de nouveaux épisodes, à l'instar de la rencontre au bar des comédiens Fred et Lili, qui rejouent quelques répliques de la comédie *Le Fils prodigue*. Cette pièce amorce une mise en

abysses de l'histoire de Levert et de son fils disparu (à la différence notable que la lettre, dans la comédie, est envoyée et que le fils revient). À la façon d'une transfiction, de telles nouveautés sont en mesure de modifier le monde de la fiction initiale en «prolonge[ant] l'histoire» et en «propos[ant] de nouvelles aventures des protagonistes» (R. Saint-Gelais).

## « DÉTRAQUER LA MACHINE »

L'épisode des comédiens est corrélé à la question, absente du *Fiston*, de la « machine ».

LEVERT. — J'appelle ça des comédiens. (*Un temps.*) Ils détraquent la machine<sup>47</sup>.

Cette « notion récurrente », ainsi que le relève É. Eigenmann, « balise le premier acte et le clôt ». Levert l'utilise pour qualifier l'espace, les personnages et, sans doute, leurs échanges, constitués notamment d'un enchevêtrement d'histoires :

Monsieur Levert prend prétexte de tout pour raconter des histoires, ou faire référence à des histoires [...]. Ce qu'il cherche en définitive, c'est à recueillir des discours [...], c'est à constituer une description, un récit. [...] Il (se) raconte et fait raconter bien d[es] histoires, qui forment une vaste constellation narrative autour de la disparition du fiston [...]. Récits et descriptions se suivent donc, s'enchevêtrent, se confondent parfois<sup>48</sup>.

Voyons par exemple cet échange, conforme à l'idée que l'on peut se faire de Levert à partir de certains passages du *Fiston* :

LEVERT. — Qu'est-ce que tu as dit après la poste ? Les gens...

EMPLOYÉ. — Les hommes se découvraient sur notre passage.

LEVERT. — C'est ça. Les hommes se découvraient sur notre passage et je les trouvais bien polis. À un moment monsieur Philibert a fait un faux pas et il a dit merde... (*Un temps.*) Je me demande si on devrait garder ce merde. (*Un temps.*) On verra plus tard. J'aurais voulu m'excuser comme si c'était de ma faute<sup>49</sup>.

Or les comédiens « [i]nterromp[ent] une telle constance narrativo-descriptive, qui concourt largement à l'unité des deux actes » :

À l'évidence, la paire Fred et Lili oppose au récit levertien — soit à quasiment tout le reste du texte — une manière de contrepoint : la parole de Monsieur Levert raconte ; celle des comédiens simule.

É. Eigenmann conclut ainsi : « Clairement confrontées dans cette pièce initiale, les énonciations dramatique et narrative ne cesseront plus de régner concurremment sur le théâtre de Pinget<sup>50</sup>. »

La concurrence du dramatique et du narratif (dans la terminologie d'É. Eigenmann et, probablement, de G. Genette) ressortit à une recherche proprement théâtrale. Pinget s'en est expliqué :

L'écriture [pour la scène] est différente, elle doit passer la rampe immédiatement. Elle doit être plus simple que l'écriture que j'emploie pour un roman avec ses contradictions continues, ses variations où le lecteur est obligé de reprendre. L'écriture de théâtre doit être accessible immédiatement<sup>51</sup>.

L'écriture théâtrale de Pinget organise toutefois des mécanismes analogues à ceux du *Fiston*. Dans *Identité* (1971), selon Pinget lui-même, les personnages « se relaient, ils ont le même discours », si bien que « [l]a bonne a la même identité que le maître et que le valet de chambre<sup>52</sup> ». Adoptant très souvent un « ton narratif » pour raconter des parties de l'histoire du « maître » (notamment), Noémi puis Mortin (toujours distingués par les didascalies d'attribution) signalent en outre « en dehors de la scène un Je persistant, inexplicable et superflu qui tenterait de l'envahir pour en faire ce qu'il faudrait bien appeler... (*Un temps*<sup>53</sup>). »

Il importe ici de remarquer que *Lettre morte* ne présente pas l'amorce de métalepse si caractéristique du *Fiston*, qui interroge le statut du récit cadre — c'est-à-dire, au théâtre, de ce que la pièce *montre* sur la scène. Est-ce parce qu'une telle métalepse n'est pas le procédé le plus simple à mettre en œuvre au théâtre ? Sans sacrifier ce que Pinget appelle la « simplicité » de l'écriture théâtrale, comment faire en sorte, en effet, que ce qui se passe sur scène (Levert dialoguant avec le garçon de café, puis l'employé de poste) soit perçu comme une *version* de l'histoire racontée par la pièce, et non comme l'histoire elle-même ? Car une telle mise en place implique de travailler contre l'équivalence entre « voir » et « savoir », contre l'intuition que ce qui est montré sur scène est vrai dans la fiction représentée. A. Rykner conçoit d'ailleurs cette équivalence comme acquise, au point de déduire que « la réalité de l'objet » (représenté) ne serait pas « atteinte » dans *Lettre morte*, parce que « la représentation est bel et bien donnée, posée devant nous ». La réalité mise en question serait plutôt « celle du spectateur », si bien que la pièce aurait un « effet infiniment plus pernicieux<sup>54</sup> » que *Le Fiston*. En fait, les exemples ne manquent pas au théâtre où la « réalité de l'objet » représenté est « atteinte » : souvenons-nous des très nombreuses scènes

où deux personnages ne perçoivent pas la même chose (que celle-ci soit montrée aux spectateurs ou non).

Plusieurs solutions existent pour brouiller au théâtre les niveaux narratifs (la monstration et le contenu des dialogues). Outre le récurrent recours à la voix d'un personnage diffusée en *off* ou *over*, en mesure de (re)cadrer la monstration, on pense à des procédés plus radicaux (que Pinget n'a pas exploités) : si le premier acte était raconté dans le second acte et le second dans le premier, la chronologie serait abolie en même temps que serait perturbée la hiérarchie des niveaux narratifs, d'une manière analogue au *Fiston*. La juxtaposition actuelle des actes, posés consécutivement l'un à l'autre (Levert dit à l'Employé de poste qu'il a passé un moment avec les comédiens la veille<sup>55</sup>), apparaîtrait ainsi à la manière d'une superposition, d'ailleurs déjà suggérée dans *Lettre morte* : les situations du bar et de la poste se ressemblent et les personnages du Garçon et de l'Employé de poste sont joués par le même comédien, dans un écho implicite avec *Le Fiston*, où Louis (le Garçon) est qualifié de « barman interchangeable », tandis que le postier du guichet « 3 » est « un garçon qui change, probablement un stagiaire<sup>56</sup> ».

## « JE RECOMMENCE, FISTON. »

J'espère avoir partiellement éclairé l'une des caractéristiques les plus remarquables des récritures pour la scène par Pinget de certains de ses romans : celle de placer la pièce, à l'instar d'autres « adaptateurs » de sa génération, moins dans une logique transmédiatique (une même œuvre manifestée par plusieurs médiums) que dans une logique transfictionnelle (deux œuvres partageant une partie de leur fiction). Sans renoncer au théâtre et à sa « simplicité », Pinget a tout de même importé au théâtre certaines préoccupations qui pouvaient être les siennes dans le roman (et aussi celles, diversement, d'une partie de sa génération).

Resterait maintenant à embrayer sur la récriture de *Lettre morte* pour en faire une meilleure adaptation du *Fiston* – récriture que je ne suis pourtant pas encore prêt à mener. Je m'en console en me rappelant que « [c]'est à l'âge de quarante ans, avec *Lettre morte* [...] que Robert Pinget s'essaie véritablement aux difficultés de la scène<sup>57</sup> ». Je m'en tiendrai donc là : « J'ai des raisons de ne pas tout dire<sup>58</sup>. »

1. Robert Pinget, *Lettre morte* (1959), suivi de *La Manivelle* [bilingue ; anglais de Samuel Beckett], Paris, Minuit, 1960, p. 16.
2. Michel Zérafra, « Le Théâtre », dans *Europe*, vol. 38, n° 374, 1960, p. 123-126, ici p. 124.
3. Jean-Jacques Gautier, « Lettre morte de Robert Pinget. La Dernière Bande de Samuel Beckett » (28 mars 1960), *Deux Fauteuils d'orchestre. Pour Jean-Jacques Gautier et J. Sennep*, éd. Louis Gabriel Robinet, Paris, Flammarion, coll. « L'actuel », 1962, p. 331-332.
4. Jean-Claude Liéber et Madeleine Renouard, « Le chantier Robert Pinget : l'œuvre dans tous ses états », dans *id.* (dir.), *Le Chantier Robert Pinget. Colloque de Tours*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », 2000, p. 11-36, ici p. 17.
5. Arnaud Rykner, *Les Théâtres du Nouveau roman. Sarraute – Pinget – Duras*, Paris, José Corti, 1988, p. 86. Pour une notice synthétique, voir Éric Eigenmann, « Robert Pinget », dans Andreas Kotte (dir.), *Dictionnaire du théâtre en Suisse*, t. II, Zurich, Chronos, 2005, p. 1411, disponible en ligne : [http://tts.theaterwissenschaft.ch/wiki/Robert\\_Pinget](http://tts.theaterwissenschaft.ch/wiki/Robert_Pinget).
6. A. Rykner, *Les Théâtres du Nouveau roman*, op. cit., p. 103.
7. É. Eigenmann, *La Parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme*, Paris, L'Arche, s. coll., 1996, p. 149.
8. Michel Corvin, « L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable », dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 119-120, *Écritures théâtrales*, dir. André Petitjean et Jean-Pierre Sarrazac, 2003, p. 149-172, ici p. 152 et 155. Il cite Émile Zola, « Préface » (1873), *Thérèse Raquin*, dans *Théâtre*, t. I, Paris, Fasquelle, 1914, p. III, et Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 494-495.
9. Sur le spectacle, sa genèse et sa réception, voir notamment Brigitte Joinnault, *Antoine Vitez : la mise en scène des textes non dramatiques. Théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique*, Paris, Max Milo & L'entretemps, coll. « Champ théâtral », 2018, p. 187-220.
10. M. Corvin, « L'adaptation théâtrale », loc. cit., p. 156 et 172.
11. Jean-Louis Jeannelle, « Extensions opérables : hypertextes, transfictions et adaptations », dans *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de La Condition*

humaine, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015, p. 303-314, ici p. 307 et 309-310. Ce chapitre retravaille « Réadaptation », dans *Critique*, n° 795-796, *Cinélittérature*, dir. Marc Cerisuelo et Patrizia Lombardo, 2013, p. 613-623.

12. J.-L. Jeannelle pose que l'adaptation « joui [t] [...] d'une complète autonomie opérable » (*ibid.*, p. 307) vis-à-vis de l'œuvre adaptée.
13. Ces deux derniers termes sont repris de Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et Transcendance* (1994), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010.
14. ... là où d'autres objets jouissent d'une valeur opérable que nous dirons *pleine* (dans le cas où B est considéré comme une œuvre pleinement nouvelle, A conservant alors sa valeur opérable *pleine*) ou *nulle* (dans le cas des brouillons ou esquisses, souvent inaptes à valoir pour l'œuvre en question). Sylvie Patron s'est intéressée à ce dernier phénomène. Selon elle, les textes des mises en scène de *Autour de Mortin* en 1979, *Monsieur Songe* en 1989, *Théo ou le Temps neuf* en 1994 et *L'Inquisiteur* en 1992 « n'existent pas », parce qu'ils ne « se pose[nt pas] comme [des] œuvre[s] » (au contraire des spectacles qu'ils préparent) : « ils ne sont pas doués d'une existence autonome. Ces textes ne peuvent pas être produits. Ils ne sont pas distincts de la représentation qui leur a donné lieu. Ils échappent en général à l'attention des lecteurs et des commentateurs. Pour tenter une comparaison : de même qu'au cinéma, ce n'est pas le scénario qui se pose comme œuvre, de même au théâtre, le texte d'une adaptation n'est qu'un élément parmi d'autres de la réussite du spectacle » (Sylvie Patron, « "Ce n'est pas du théâtre". Sur l'adaptation théâtrale de quelques textes de Robert Pinget », dans *Europe*, n° 897898, doss. « Robert Pinget », dir. Nathalie Piégay-Gros, 2004, p. 130-140, ici p. 130.) Contrairement à ce que la chercheuse avance, ces textes pourraient tout à fait être produits, c'est-à-dire écrits et publiés dans un livre, à la manière dont l'adaptation de *Thérèse Raquin* a pu être imprimée et diffusée comme livre et disposer, au même titre que le spectacle, d'une valeur opérable non plus nulle, mais partagée.
15. Sur cette notion, voir Jan Baetens, « Remédiatisation / Remediation » dans *Glossaire du RéNaF*, en ligne, 2018 : <https://>

16. René Micha, « Une forme ouverte du langage », dans *Les Temps modernes*, n° 201, 1963, p. 1484-1490, ici p. 1485.
17. J.-L. Jeannelle, « Extensions opérables », *loc. cit.*, p. 307-308.
18. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 10.
19. *Ibid.*, p. 35 : « les adaptations n'ont pas pour vocation de prolonger l'histoire et encore moins de proposer de nouvelles aventures des protagonistes. »
20. Marie-Laure Ryan, « La transfictionnalité dans les médias », dans René Audet et R. Saint-Gelais (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Montréal et Rennes, Nota bene et PUR, s. coll., 2007, p. 131-153, ici p. 138. La narratologue se réfère notamment à *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds* (1998) de Lubomír Doležel.
21. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 14.
22. « Nul doute que la transfictionnalité contribue [...] à exacerber l'illusion référentielle. On ne s'étonnera donc pas de la défiance à son endroit, tant chez les critiques que chez des écrivains modernistes comme Robbe-Grillet, Pinget et Perec, qui ne l'ont pratiquée que de manière visiblement ironique, à coups de reprises ambiguës ou contradictoires qui visaient à contrarier l'émancipation des "personnages" concernés. » (R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 14.) Pinget s'en explique notamment dans « De vive voix », *Robert Pinget à la lettre. Entretiens avec Madeleine Renouard*, Paris, Belfond, 1993, p. 207-285, ici p. 264-265.
23. Eugenia Leal, « Le *Fiston* ou les idiosyncrasies d'un épistolier bizarre », dans J.-Cl. Liéber et M. Renouard (dir.), *Le Chantier Robert Pinget*, *op. cit.*, p. 51-57, ici p. 51.
24. R. Pinget, *Le Fiston* (1959), Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Poche Suisse », 1981, p. 20 et 27.
25. E. Leal, « Le *Fiston* ou les idiosyncrasies d'un épistolier bizarre », *art. cit.*, p. 55.
26. R. Pinget, *Le Fiston*, *op. cit.*, p. 52-53.
27. Laurent Adert, « Pinget polyphone. Note sur l'écriture et l'altérité dans *L'Ennemi* et *Mahu ou le Matériau* », dans *Poétique*, n° 79, 1989, p. 319-329, ici p. 325.
28. E. Leal, « Le *Fiston* ou les idiosyncrasies d'un épistolier bizarre », *art. cit.*, p. 56.
29. *Idem.* R. Micha était convaincu de cette dernière hypothèse : « On sait que *Le Fiston* est une seule lettre sans cesse recommencée, ou un ensemble de lettres mises bout à bout qui se répètent et se contredisent [...] » (R. Micha, « Une forme ouverte du langage », *art. cit.*, p. 1485.)
30. « Tout porte donc à croire qu'il s'agit toujours du même foyer central, d'un "je" qui se travestit tantôt sous le "nous" ou sous le "on", gestes discursifs qui expriment les doutes et les hésitations du locuteur. » (E. Leal, *La Mise à mort du récit dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget ? Analyse des procédés narratifs pingétiens*, Berne, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes », série XIII, 2009, p. 73.)
31. L. Adert, « Pinget polyphone », *art. cit.*, p. 321 et 324.
32. *Id.*, *Les Mots des autres. Lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*, Villeneuve-d'Ascq, PU du Septentrion, coll. « Objet », 1996, p. 253.
33. « "La main qui écrit", leitmotiv obsédant et soumis à quelques variations [...], signale aussi la permanence d'un même sujet de l'écriture, ce narrateur écrivain dont la main qui trace les symboles reste bien la même malgré les détours de la voix. » (E. Leal, *La Mise à mort du récit...*, *op. cit.*, p. 73.) Nous serons d'accord pour dire que Pinget n'a pas la main d'un autre. Mais à cet égard, il n'a aussi qu'une voix. Quant à son narrateur, la question est réservée de savoir si ce dernier a une main et si celle-ci laisse la place à celle de Levert ou se superpose à elle.
34. Un fan parmi (beaucoup) d'autres s'interroge par exemple sur un forum le 25 juin 2004 : « Où est passé Tom Bombadil ? » (<https://forums.archivesdegondor.net/index.php/topic,581.o.html>).
35. « Quant aux deux femmes du Rouget qui suivaient le convoi c'étaient Pernelle Buchet et Yvonne Fion, des amies de madame Chinze, vieilles filles toutes les deux. Pernelle était marraine de confirmation de Marie Chinze, elle vivait encore avec sa mère, elle avait l'air d'avoir cent ans quoique guère plus âgée de moi, dit-elle.

- Yvonne Fion était toujours maîtresse d'école au Rouget, pleine de tics et râteau comme il n'est pas permis, elle portait sa robe noire d'il y a dix ans. » (R. Pinget, *Le Fiston*, *op. cit.*, p. 47.)
36. S. Patron, « "Ce n'est pas du théâtre" », *art. cit.*, p. 139.
37. Voir entre autres Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », dans *La Pensée*, n° 215, *Approches actuelles de la littérature*, 1980, p. 418.
38. R. Pinget, « Théâtre », *Robert Pinget à la lettre*, *op. cit.*, p. 181.
39. Par exemple : « Dans la voiture qui retournait au Rouget madame Roger s'est sentie peu bien. » « Je crois qu'en ce qui concerne Roger et sa femme c'est peut-être un autre jour qu'ils sont rentrés au Rouget avec ces amis. Le jour que j'ai dit il n'y avait probablement que les deux femmes qui avaient profité de la voiture. Pour l'heure, ce devait être la même. Ce ne serait pas madame Roger qui se serait trouvée mal mais une des deux femmes, Pernelle Buchet. » (*Id.*, *Le Fiston*, *op. cit.*, p. 9 et 70.)
40. *Ibid.*, p. 28, 7, 95, 24 et 92.
41. « LILI. — Des clients aujourd'hui ? / GARÇON. — Du passage. Un enterrement. / LILI. — Un enterrement ? / GARÇON. — La fille du cordonnier. Ils sont venus boire après. » « LEVERT. — Et l'enterrement a eu lieu aujourd'hui ? / EMPLOYÉ. — Tout à l'heure. / LEVERT. — Louis [le GARÇON] m'a dit qu'il avait eu lieu hier. / EMPLOYÉ. — Pourquoi

- hier ? Ce matin je vous dis. (*Il regarde la pendule.*) À dix heures et demie. Ils vont passer devant. » « LEVERT. — [...] Ainsi cet enterrement / EMPLOYÉ. — Il avait lieu hier, oui. Vous n'écoutez pas ce qu'on vous dit. Ou vous ne voulez pas. » (*Id.*, *Lettre morte*, *op. cit.*, p. 53-54, 75 et 76.)
42. *Ibid.*, p. 36 et 7778.
43. A. Rykner, *Les Théâtres du Nouveau roman*, *op. cit.*, p. 106.
44. R. Pinget, *Lettre morte*, *op. cit.*, p. 83.
45. *Ibid.*, p. 88-89.
46. A. Rykner, *Les Théâtres du Nouveau roman*, *op. cit.*, p. 91.
47. R. Pinget, *Lettre morte*, *op. cit.*, p. 18.
48. É. Eigenmann, *La Parole empruntée*, *op. cit.*, p. 136-137.
49. R. Pinget, *Lettre morte*, *op. cit.*, p. 98-99.
50. É. Eigenmann, *La Parole empruntée*, *op. cit.*, p. 138 et 139.
51. R. Pinget, « De vive voix », *loc. cit.*, p. 214.
52. *Ibid.*, p. 239.
53. *Id.*, *Identité*, suivi de *Abel et Bela*, Paris, Minuit, 1971, p. 49 et 79.
54. A. Rykner, *Les Théâtres du Nouveau roman*, *op. cit.*, p. 104.
55. R. Pinget, *Lettre morte*, *op. cit.*, p. 77.
56. *Id.*, *Le Fiston*, *op. cit.*, p. 69 et 126.
57. A. Rykner, *Les Théâtres du Nouveau roman*, *op. cit.*, p. 83.
58. R. Pinget, *Lettre morte*, *op. cit.*, p. 78.

ÉRIC EIGENMANN ET NATHALIE PIÉGAY

**ROBERT PINGET**  
**LA FABRIQUE D'UN MONDE,**  
**D'AGAPA À SIRANCY**

Inédit, études

**Colloque du centenaire**  
précédé de  
***MESSIRE JONAS***

Jean-Michel Place éditeur

Nous remercions vivement de leur précieux soutien  
l'Université de Genève, la Faculté des lettres,  
le Département de français moderne  
et Mmes Lucciola Pinget-Koechlin et Solange Müller-Pinget.

Maquette  
Odysée Khorsandian et Ruedi Baur

Réalisation  
Atelier Christian Millet

Adresses  
Jean-Michel Place, éditeur  
Éditions-Diffusion-Distribution  
303, chemin de Gayé, 82350 Albias

jeanmichelplace@gmail.com  
jeanmichelplace.fr

ISBN 978-2-38358-005-8  
© Jean-Michel Place éditeur, 2022

# SOMMAIRE

## PRÉAMBULE

PRÉSENTATION DE *MESSIRE JONAS* Nathalie Piégay, p. 7

*MESSIRE JONAS*, EXTRAITS INÉDITS p. 11

PINGET AU DOSSIER Éric Eigenmann, Nathalie Piégay, p. 28

## 1. THÉÂTRE

« JE NE VOIS PAS. » POUR UNE POÉTIQUE DE L'ÉCRITURE DRAMATIQUE  
CHEZ ROBERT PINGET Éric Eigenmann, p. 35

ADAPTATION THÉÂTRALE MODE D'EMPLOI.

RÉCRIRE *LETTRE MORTE AVEC LE FISTON* Romain Bionda, p. 50

JOËL JOUANNEAU :

POST-SCRIPTUM À ROBERT PINGET Aline Marchand, p. 64

COUPABLE ?

TENTATIVE D'ABRÈGEMENT DE *L'INQUISITOIRE* Jonathan Reymond, p. 76

## 2. HISTOIRE LITTÉRAIRE

ROBERT PINGET ET LES ÉDITIONS DE MINUIT :  
DES DÉBUTS DIFFICILES Alastair Duncan, p. 101

APPROCHES ARCHIVISTIQUE DE L'HOMME PINGET :  
PERSPECTIVES BIOGRAPHIQUES Clothilde Roullier, p. 115

GRANDE LECTURE, GRANDE FATIGUE.

COMMENT (FAIRE) LIRE PINGET ? Alice Bottarelli, Gaspard Turin, p. 125

## 3. POÉTIQUE

À MOINS QUE... Jean Roudaut, p. 145

POÉTIQUE DE LA FRONTIÈRE

DANS L'ŒUVRE DE PINGET Patrick Suter, p. 151

POLYPHONIE, HUMOUR NOIR ET FANTASMATIQUE

DANS *QUELQU'UN* ET *LE LIBERA* Érik Leborgne, p. 164

ROBERT PINGET ROMANTIQUE ? LE *WITZ* DANS LES CARNETS  
DE MONSIEUR SONGE Cécile Yapaudjian-Labat, p. 184

FIGURES DE L'IDIOTIE.

ÉCRIRE COMME UN ENFANT QUI AURAIT TROP BU Nathalie Piégay, p. 196

« COMMENT VIVRE ENSEMBLE ». PINGET/BARTHES,  
UNE RENCONTRE VIRTUELLE Madeleine Renouard, p. 208

UNE ADRESSE INOUBLIABLE Martin Mégevand, p. 215

ÉRIC EIGENMANN NATHALIE PIÉGAY

# ROBERT PINGET LA FABRIQUE D'UN MONDE

Nouvelle approche d'une œuvre encore méconnue, celle de Robert Pinget. Tous genres confondus, les formes de vie qu'autorise ou empêche l'écriture y sont traitées avec humour et fantaisie, en apparence. *Messire Jonas*, inédit, ouvre le livre, et Genève, ville natale de Robert Pinget, célèbre en 2019 son centenaire.

# D'AGAPA À SIRANCY

Jean-Michel Place éditeur



Romain Bionda  
Alice Bottarelli  
Alastair Duncan  
Éric Eigenmann  
Erik Leborgne  
Aline Marchand  
Martin Mégevand  
Nathalie Piégay  
Madeleine Renouard  
Jonathan Reymond  
Clothilde Roullier  
Jean Roudaut  
Patrick Suter  
Gaspard Turin  
Cécile Yapaudjian-Labat  
ont contribué à cet  
ouvrage collectif édité par  
Éric Eigenmann  
et Nathalie Piégay

Dos de couverture:  
Robert Pinget à la guitare, circa 1955.  
Droits réservés © Solange Müller-Pinget.