

**Abdallah Ko**

**TRACĒ**

**DANS LES ROMANS  
DE PHILIPPE SOLLERS**

**DE 1983 Ā 1993**

---

**Mémoire de maîtrise de lettres modernes  
Sous la direction de Pierre Brunel / 1995-1996  
Université de Paris-Sorbonne - Paris IV**

**Copyright 1996 Abdallah Ko**

**Editions ZWYX.org**



# SOMMAIRE

---

<i>Avant-propos</i> .....	3
<b>I. OUVERTURE</b> .....	<b>6</b>
1- le roman moderne .....	6
2- les romans de Sollers, métacomposition .....	7
3- l'art du roman sollersien .....	11
4- l'écriture est une lecture .....	14
5- de quoi parle-t-on? .....	19
6- Sollers commentateur de lui-même .....	21
<b>II. LA PARADOXIE</b> .....	<b>25</b>
1- Sollers et les médias, spectacle ou subversion? .....	25
2- qui censure qui? .....	27
3- le principe de subversion .....	31
4- de la guerre .....	34
5- l'hystoire .....	37
6- «Oui, c'est oui.» .....	40
<b>III. LE SUJET DANS LE TEMPS</b> .....	<b>45</b>
1- «je» marche seul .....	45
2- le mime du savoir absolu .....	47
3- culture et conversation .....	49
4- un espace existentiel .....	52
5- le jeu dans la question sexuelle .....	55
6- le tao chinois en français .....	59
7- quelques notations sur l'a-temps .....	62
<b>IV. LA VÉRITÉ EST OBLIQUE</b> .....	<b>70</b>
1- laisser l'autre à son autre .....	70
2- l'éthique contre la mort-vie .....	75
3- le chroniqueur oblique .....	78
4- le rire-espion .....	87
5- le fou du roi .....	91

<b>V. SOLLERS CONTRE LA TERREUR</b> .....	<b>92</b>
1- le 19e siècle à travers les âges .....	92
2- le côté noir des choses .....	96
3- petit détour biographique.....	99
4- la machine d'Isidore Ducasse.....	102
5- l'écriture comme une loi.....	106
6- la guerre des mythes .....	118
<i>Épilogue : Le Cercle Enchanté</i> .....	128
<i>Appendice 1 : Le roman de Renart</i> .....	130
<i>Appendice 2 : Le catéchisme de l'agent W</i> .....	132
<i>Bibliographie</i> .....	133

*Ainsi les éléments étaient différemment accordés entre eux,  
comme, sur une harpe, les notes modifient la nature du rythme  
tout en conservant le même son;  
ce qu'on peut se représenter exactement en regardant ce qui est arrivé:  
des animaux terrestres devenaient aquatiques,  
ceux qui nagent se déplaçaient sur la terre;  
le feu renforçait dans l'eau sa propre vertu,  
et l'eau oubliait son pouvoir d'éteindre;  
en revanche, les flammes ne consumaient pas les chairs  
d'animaux fragiles qui s'y aventuraient;  
et elles ne faisaient pas fondre l'aliment divin,  
semblable à de la glace et si facile à fondre!*

LE LIVRE DE LA SAGESSE 19, 18-21

*La conscience ne s'en tient pas aux rapports extérieurs:  
bonjour, bonsoir, comment vas-tu, je t'aime, pourquoi  
ne veux-tu plus m'aimer,  
que nous avons avec les êtres.*

*Elle déborde l'espace immédiat et visible du corps  
humain.*

*C'est-à-dire que le corps est plus grand et plus vaste,  
plus étendu, plus à replis et à retours sur lui-même que  
l'œil immédiat ne le décèle et le conçoit quant il le voit.*

*Le corps est une multitude affolée, une espèce de malle  
à soufflets qui ne peut jamais avoir fini de révéler ce  
qu'elle recèle.*

*Et elle recèle toute la réalité.*

*Ce qui veut dire que chaque individu qui existe est aussi  
grand que toute l'immensité et peut se voir dans toute  
l'immensité.*

*Qui ne le voit pas a de la merde aux pieds qui l'empêche  
d'évoluer sur un plan plus grand que son nez.*

ARTAUD

*Mon métro bourré, si bourré... absolument  
archicomble... à craquer!... fonce! il est sur la voie!... en  
avant!... il est en plein système nerveux... il fonce en  
plein système nerveux!...*

CÉLINE

*Le sens s'est perdu avec le centre connaissable.*

DEBORD

## Avant-propos

De 1983 à 1993, Philippe Sollers a publié sept romans où un narrateur prend la parole à la première personne du singulier. Le temps du récit coïncide avec le temps de la narration. L'écriture est instantanée.

Cette écriture est directe, vive, rapide. Tantôt plus relâchée, tantôt plus tendue, mais constamment *éveillée*.

Elle traverse, sous la forme de la *fiction romanesque*, tous les genres littéraires, toutes les modalités de la langue, sans faire aucune distinction: récit, apologue, parabole, méditation philosophique, dialogue, poésie, pamphlet, satire, portrait, description, etc.

Un «je» omniprésent surplombe la narration, il mène une guerre qui a lieu sur la page-même. Il attaque dans toutes les directions en même temps. Il traite le mal par le mal. Le pseudo-individualisme occidental, par l'individualité propre de son écriture. Le temps amnésique falsifié de la société du spectacle, par la conscience de son propre corps dans le temps. Il distingue son temps *vécu* du présent perpétuel dans lequel est maintenu l'individu contemporain.

*Les Aventures du «je»* est un autre titre possible de ce mémoire. Ou encore: *Les Jeux du «je»*.

Le «je» écrit, et écrit qu'il écrit. L'écriture est sans cesse consciente de sa propre élaboration. Elle *est* le personnage central des romans.

Nous ferons le tour de cette première personne, de ce «système nerveux de la parole en acte». Nous tenterons de cerner ses principales caractéristiques, aussi bien ses procédés d'écriture, que ses stratégies existentielles.

Ce mémoire est divisé en 5 parties. Chacune aborde un aspect de la «première personne en acte» de l'écriture sollersienne. (On peut voir ces 5 parties comme si elles étaient disposées en étoile, la troisième au centre et les autres autour.)

Les deux premières parties sont des mises au point. Elles explorent l'œuvre de l'extérieur dans une perspective synthétique.

La troisième partie plonge au cœur du sujet.

Les deux dernières parties, *analytiques*, tracent chacune un axe de lecture.

**I. Ouverture:** *Le centre et la périphérie de l'œuvre. Ses problématiques, et le contexte romanesque dans lequel elle s'inscrit.*

**II. La Paradoxie:** *Bilan de toutes les forces qui ont tendance à nier le sujet. Les forces de néant qui l'encerclent.*

[ Les divers visages de la censure (1 et 2). Les techniques de défenses du sujet: stratégies éditoriales, médiatiques, insistance sur le sens, l'art du paradoxe (3 et 4). L'histoire historiciste et la littérature (5). L'achèvement de la métaphysique et le nihilisme, la pensée de l'Éternel Retour (6). ]

**III. Le Sujet dans le Temps:** *Les caractères fondamentaux du «je» sollersien.*

[ Ses jeux fictionnels, les effets des vérités qui en découlent (1 et 2). Ses stratégies existentielles (3 et 4). L'inscription du sujet dans le temps (5 et 6). ]



**IV. La Vérité est Oblique:** *Esquisse d'une éthique du regard oblique. Mise en perspective du sujet: distanciation, espacement, décalage.*

[ D'où : Une conception de l'altérité, une éthique (1 et 2). Une herméneutique (3). Un rire particulier, un mouvement, une musique (4 et 5). ]

**V. Sollers contre la Terreur:** *Le «travail» de l'écriture sollersienne. Ses effets, ses procédés, ses spécificités.*

[ Une esquisse de l'ennemi (1 et 2). Ducasse et moi (3 et 4). Une métaphysique de la forme (la théologie formelle). La littérature en acte (5). Une guerre épistémologique par le roman (6). ]

Ce «je» s'écrit lui-même. Il s'engendre perpétuellement à chaque lettre tracée. Il se contient et s'enveloppe. Ravalant en lui tout ce qui a pu le créer. Recréant ce qui l'a créé. A la fois fils et père de lui-même.

De même le monde dont il est a priori un élément, une poussière, un point, le monde donc, se ravalé et se réengendre en lui-même - par l'écriture, qui acquiert ainsi un statut divin qui surplombe l'espèce.

L'espèce, l'espace, le corps biologique pris entre la naissance et la mort. Tout cela est ravalé et recréé, dans les formes d'une éthique stricte qu'est la parole, l'écriture, le verbe.

*La Littérature est, et la Non-littérature n'est pas.*



Peinture sur le mur de Berlin, photo de Hermann Waldernburg, 1989.

# I. OUVERTURE

## 1- le roman moderne

Qu'est-ce qu'un roman aujourd'hui? Un texte de fiction qui forme un tout composé. Très vague définition. A l'ère du Spectacle et du règne de l'Image, la littérature se ramasse en un genre qui ravale tous les genres. Unification des forces. Poésie, drame, récit etc. Tout en un. C'est là que la littérature se réfugie, pour mieux frapper.

Dans ce qu'on peut appeler *le grand roman moderne*, on trouve tout. De Kundera à Rushdie, de Vargas Llosa à Roth, tous écrivent dans cette même idée de la littérature, englobant, par l'art de la fiction, de vastes espaces du savoir et de l'expérience: méditations philosophiques, stratégies existentielles, élucubrations scientifiques, réflexions politiques, poésie, intrigues, satyres, lyrisme...

Qui dit roman, dit aussi travail sur le langage. C'est-à-dire composition et dispositifs d'écriture.

Selon les mots de Milan Kundera, tout grand romancier a pour fonction de faire advenir une part inaperçue de l'expérience humaine, qui ne pourrait pas advenir par d'autres voix que celles spécifiques du roman.

Vous connaissez tous ces romans écrits sur la Révolution française, sur Marie-Antoinette, ou bien sur 1914, sur la collectivisation en URSS (pour elle ou contre elle), ou sur l'année 1984; tout cela ce sont des romans de vulgarisation qui traduisent une connaissance non-romanesque dans le langage du roman. Or, je ne me lasserai jamais de répéter: la seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut dire.<sup>1</sup>

## 2- les romans de Sollers, métacomposition

Sollers, en 35 ans, de 1958 à 1993, a publié 15 romans. Des romans très différents dans leur forme, et apparemment contradictoires.

En 89, il écrit:

Il me semble que j'ai toujours poursuivi, spontanément et avec calcul, un même objectif: un ensemble d'écrits essayant de donner, sous différents angles (*Le Parc, Drame, Nombre, Paradis...*) l'idée d'un espace rigoureusement irréprésentable. C'est-à-dire de reprendre au théâtre sa structure même de représentation pour abolir toute représentation.<sup>2</sup>

Philippe Forest<sup>3</sup>, dans son livre sur les romans de Sollers, analyse chacun des romans, un par un, et tente de montrer la cohérence et l'unicité de l'œuvre dans son ensemble. Il s'attarde plus longuement sur les sept premiers romans. C'est-à-dire à la période *Tel Quel*. Nous renvoyons à son étude. Ce mémoire s'inscrit dans la suite de son travail.

Nous nous intéresserons ici à la période d'après 1980. C'est-à-dire aux sept derniers romans, de *Femmes* au *Secret*.

---

<sup>1</sup> Milan Kundera, *L'Art du Roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.54

<sup>2</sup> *Improvisations*, p38

<sup>3</sup> Ph. Forest, *Philippe Sollers*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Les Contemporains», 1992

Tentons, à titre de rappel, et pour mettre un peu d'ordre, une *rapide* classification des romans de Sollers. Cela paraîtra sec et abrupte pour quelqu'un qui n'a aucune connaissance de l'œuvre elle-même.

- Un succès de jeune écrivain: *Une Curieuse Solitude*.

- Un premier roman, qui bien que n'étant pas un «nouveau roman», tente un rapprochement avec lui: *Le Parc*.

- Trois romans dont les constructions géométriques sont issue l'une de l'autre. Trois romans «politiques». *Drame* et *Nombres* "qui n'ont d'autre sens que la naissance du sens". Et *Lois* dans lequel on assiste à un retournement: explosion du langage, plus grande musicalité, sujet plus présent, révolutionnaire, joyeusement vorace.

- Bien que construit «géométriquement», *Lois* pourrait aussi se rattacher à la série *Lois, H, Paradis*. Ces trois romans ont en commun une vivacité, une joyeuse violence, une jubilation permanente.

*H* et *Paradis* sont écrits sans ponctuation.

*H* constitue une sorte de roman préparatoire de *Paradis*.

*Paradis* est l'apogée de cette période «expérimentale» pendant laquelle Sollers essaye différentes techniques d'écriture.

Entre la publication intégrale de *H* et celle de *Paradis*, il y a 8 ans.

*Paradis* est un roman pivot, une boîte de jus concentré, un chant du monde, un opéra comique et polyphonique.

Qu'est-ce qui se produit dans cet espace-là qui est un espace de fiction, de libre résonance généralisée, d'histoire multiples? Car je raconte des tas d'histoire, ce que personne ne veut voir. Ce qui est intéressant, c'est de pouvoir montrer toutes les petites histoires que je raconte. Il y a là un

fourmillement au point que j'ai comparé Paradis à un sac où vous pouvez puiser une multiplicité de romans, ce que je fais d'ailleurs.<sup>4</sup>

Ce roman est une sorte de pilier, de nappe souterraine, où Sollers marque un tournant. Les références à la Bible, aux textes classiques se font plus nombreuses. La théologie catholique prend une place importante. Certains thèmes qui se développeront par la suite, se posent définitivement.

*Paradis*, publié d'abord en morceau dans *Tel Quel*, puis dans *L'Infini*, veut apparaître comme une publication infinie. *Paradis II* paraîtra en 1986.

En dix ans, de 1983 à 1993, paraissent 7 romans se donnant comme plus «lisibles». Il y a une ponctuation. Il y a une «histoire». Un narrateur identifiable, nommé, prend la parole. On dit «je». Une voix surplombe tout le roman.

A/ Une trinité<sup>5</sup>: *Femmes*, *Portrait du Joueur*, *Le Cœur Absolu*. Trois romans où un certain Ph.S. est toujours présent. Soit comme personnage, soit comme narrateur. On peut y voir la trinité catholique: Père, Fils, Saint-Esprit. On peut y voir le schéma dantesque: Enfer, Purgatoire, Paradis.

*Femmes*: un mâle célibataire armé de sa plume, en tournée dans l'Enfer des femmes. La Bible. Le nom-du-père.

---

<sup>4</sup> *Lieux Extrêmes*, n°4, «Spécial Philippe Sollers», p.23

<sup>5</sup> «- Citez-moi maintenant trois courts débuts de trois romans qui s'enchaînent. - Femmes: "Depuis le temps..." - Portrait du Joueur: "Eh bien, croyez-moi, je cours encore..." - Le Cœur Absolu: "Toujours vivant?...», *Le Cœur Absolu*, p.262

*Portrait du Joueur*: retour égotiste, le sud, la solitude rayonnante de l'artiste en guerre. Le fils retrace sa généalogie. Rappelons que Dante se place lui-même au Purgatoire.

*Le Cœur Absolu*: trouée dans le temps, vivacité, lumières, paradis turbulent, corps seuls ensemble, conversations, le temps est renversé, la vie suit la plume qui fuse, le style s'allège, prend une cadence plus rapide, Mozart.

**B/ *Les Folies Françaises***: un petit roman isolé, une histoire de France particulière, l'inceste. Le narrateur Ph.S. fait une pause dans sa vie. Il parle de son âge avancé (il est père!). Le libertin se calme. S'arrête un an sur France, sa fille.

**C/ La trilogie des agents secrets<sup>6</sup>**: *Le Lys d'Or*, *La Fête à Venise*, *Le Secret*: Le narrateur n'est plus Ph.S.. Dans chaque roman un narrateur différent écrit: Rouvray, Froissart, Clément. Les trois se connaissent et travaillent pour le même Centre.

*Le Lys d'Or*, en tant que roman sur la Vierge Marie, se rattache aussi à la trinité catholique. C'est le quatrième pôle, le trou de la vierge au milieu du triangle Père / Fils / Saint-Esprit.

Dans ces romans, le style est plus calme, moins syncopé. Après 1989 et la chute du mur, une nouvelle histoire commence, le paysage mondial change. Face à cela, Sollers privilégie un espace plus spirituel, plus intérieur. La poésie taoïste, la lutte anti-spectaculaire. Se met en place une sorte de guerre culturelle et spirituelle. Le grand ennemi est le même: le nihilisme quotidien, mais le libertinage est moins omniprésent,

---

<sup>6</sup> Cinq pages avant la fin du *Secret*, le narrateur, Jean Clément, cite les deux narrateurs, celui du *Lys d'Or*, Simon Rouvray, et celui de *La Fête à Venise*, Pierre Froissart: «Il me montre un rapport de Rouvray qui est, en ce moment, à Pékin... Rouvray, Froissart, moi, la vieille équipe... Le véritable ISIS transversal...», p.246

le groupe de femmes autour du narrateur se réduit. Le narrateur, moins mobile, est plus rentré en lui-même.

*Le Lys d'Or*: l'amour courtois renversé, contre le sexe marchandise. Le moine et son île.

*La Fête à Venise*: radiographie du monde du marché de l'art. Clandestinité. Le "spectaculaire intégré".

*Le Secret*: le pape, le nihilisme montant, ses conséquences génétiques. Présence de la famille (mère, fils, femme). Théologie catholique. De la guerre spirituelle.

Voilà pour un aperçu très rapide des romans de Sollers. Une sorte de survol classificateur.

### **3- l'art du roman sollersien**

Exemplaires, les textes de Sollers épousent bien ce qui a été le mouvement même du roman moderne, mouvement qu'ils contribuaient d'ailleurs dans une large mesure à bâtir: origine dans la tradition française du récit psychologique, passage par la remise en question du «nouveau roman», période du dialogue avec les sciences humaines, éclatement avant-gardiste de l'œuvre, retour enfin au roman réaliste et autobiographique.<sup>7</sup>

Nous nous intéresserons ici exclusivement aux romans «réalistes et autobiographiques». C'est-à-dire aux sept romans de *Femmes* au *Secret*.

---

<sup>7</sup> Ph. Forest, *Philippe Sollers*, p.330



Après le soupçon<sup>8</sup> de Sarraute, le nouveau roman, et les travaux sur la forme de la période *Tel Quel*, Sollers ne revient pas au roman classique balzacien. L'instance narrative, les personnages, leur psychologie, l'intrigue ont subi des changements.

Dans les sept romans, la narration est toujours à la première personne. Un «je» omniprésent et central. Cependant, les «je» des différents romans, bien que très proches, ne sont pas exactement les mêmes. Sollers parle ici «d'identités rapprochées multiples»: IRM.

Cette voix unique, sur un ton de chronique, voire de journal intime, enchaîne de courtes séquences les unes après les autres, une série de saynètes, de conversations, de portraits, de digression lyrique, de méditations, d'interprétations... Guy Scarpetta<sup>9</sup> parle «d'une position de surplomb interprétatif». Forest évoque le terme de «roman épiphanique». Toutes ces séquences suspendent le récit, et ouvrent une dimension verticale:

Là se situe sans doute la singularité des derniers romans de Sollers: ils consentent à l'horizontalité du récit, semble-t-il, mais ne visent en fait qu'à faire de celle-ci le tremplin d'où s'élance la verticalité d'une écriture qui fait de chaque séquence le lieu d'une épiphanie nouvelle.<sup>10</sup>

Du fond d'une solitude solaire, au beau milieu de la comédie sociale, une voix parle. Le lecteur peut avoir l'impression de lire une chronique, une série d'instant, d'anecdotes... Tout est fait pour donner l'illusion de la facilité, comme si le texte s'écrivait tout seul comme ça, sans préméditation, sans composition... Comme si tout arrivait par hasard, comme par enchantement... Les situations tombent d'elles-mêmes, les livres s'ouvrent au hasard à la bonne page... Tout se donne. On se croirait

---

<sup>8</sup> Nathalie Sarraute, *L'Ère du Soupçon*, Paris, Gallimard, 1956

<sup>9</sup> cf. la préface à *L'Âge d'Or du Roman*.

<sup>10</sup> Ph. Forest, *Philippe Sollers*, p.317

au paradis de l'âge d'or, où les fruits tombent directement dans la bouche, sans le moindre effort... Aucune origine, aucune destination...

Dans cette perspective débarrassée de toute culpabilité et de toute névrose, l'intrigue en tant que telle est presque invisible. Il n'y a pas de «tension dramatique». Toujours réduite à sa plus simple expression. Présente, mais escamotée ou révélée d'office. Elle est résumée en quelques lignes au début des *Folies Françaises*.

Notons que dans les «prière d'insérer», on trouve une caricature de péripéties et de suspense. Sollers mime le discours spectaculaire marchand. Il faut vendre, capter l'attention du lecteur. Créer du mystère... Cela donne parfois un côté «mauvais roman policier».

Au dos de *Fête à Venise*:

Que fait au juste Pierre Froissart, écrivain clandestin, l'été, dans un petit palais de Venise? Pourquoi (...) ? Activités illégales? Drogue? (...) Mais quel (...) ? Et que représente (...) but secret?"

*Femmes*:

Qui parle ici, en première personne? (...) Les femmes? (...) Les lieux de l'action? (...) L'intrigue est (...). Le style? (...) Le sujet?"

Malgré l'absence d'intrigue forte, chacun des romans est très composé. Il forme un tout bien tenu. Ce sont les thèmes convoqués, le style, des détails de composition, des rappels, etc. qui lient le tout. On a l'impression que chaque roman est un *bouquet choisi*. Il y a toujours un centre, mais disséminé dans tout le roman. Deux, trois sources principales, et d'autres, plus périphériques. Dans le *Lys d'Or* par exemple, poésie taoïste chinoise et catholicisme, amour courtois et clin d'œil à

Saint-Simon. Pour *Le Cœur Absolu*, sont convoqués Dante, Homère et Casanova.

La composition des romans ne tient pas qu'à ces grands thèmes. A une plus petite échelle, certains motifs font retour. Un exemple de construction discrète: dans le *Cœur Absolu*, le narrateur décrit un tableau de Giorgione. Tout est très calme, mais dans le ciel, un petit éclair, comme la fente d'un sexe féminin. Le calme avant la tempête du désir... Dix-sept pages plus loin, en fin de partie, une phrase isolée: "Un éclair lui répondit comme un coup de fouet."

Le fil du texte ne constitue donc pas l'histoire telle qu'elle pourrait être représentée. Tout se passe au niveau de l'écriture elle-même, par-delà la représentation. L'action ici, c'est la narration elle-même, la voix du narrateur lancée dans un *monologue extérieur*, qui enrobe tout l'espace et se charge du rythme.

Cela n'est possible qu'en passant par ce que Sollers appelle lui-même sa "sauvagerie subjective". On pense à Saint-Simon, à Proust, et surtout aux romans de Céline. On lit les mémoires d'un sujet qui s'escrime et joue avec son temps: il en ressort une musique.

*C'est un espace mental et sensuel qui se dessine au fil de l'écriture.*

#### **4- l'écriture est une lecture**

Il faut aussi préciser que ce passage d'une forme nouvelle à une forme plus réaliste ne se justifie pas par les caprices esthétiques de l'auteur. Sollers adopte certaines formes précises qui répondent à l'époque historique où l'on se trouve (on n'écrit pas en dehors du temps).

L'importance accordée à la forme dans les années 60-70 a conduit à une *fétichisation de la forme au détriment du sens*. D'où ce brusque retour au sens, à l'explication de texte, à cette subjectivité interprétative qui surplombe l'écriture.

(...) aujourd'hui, le sens est censuré alors qu'il y a trente ans le fait de rappeler qu'une œuvre d'art littéraire avait une forme passait pour un coup de revolver dans un concert. (...) Maintenant, ce sera *dire le sens* qui sera dérangeant."<sup>11</sup> (C'est nous qui soulignons.)

C'est bien une question de stratégie. Une grande partie de la mauvaise littérature croit à la création ex nihilo. Or, on a beau courir, on est toujours de son temps, alors autant le regarder en face et le traverser. Sollers, plus que tout autre écrivain, s'est attaché à souligner l'importance, pour la littérature, du sens de l'histoire. Il faut bien lire le paysage, «l'air du temps», pour mieux viser. Pour ne pas parler dans le vide.

Comme il faut bien connaître les religions et leurs théologies pour être véritablement athée, il faut connaître son temps à fond pour mieux s'en décaler.

Ne pas faire d'une œuvre un long monologue inspiré, mais un dialogue, une guerre avec son temps, et par là, avec le Temps.

Les romans depuis *Femmes* sont remplis de digressions, d'envolées interprétatives. Une voix s'écrit et lit en même temps: le roman raconte aussi une lecture. Une lecture, c'est-à-dire un décryptage du sens. "Lire apparaîtra (...) comme un acte d'écriture et pareillement écrire se révélera être un acte de lecture. Écrire et lire n'étant que les moments simultanés d'une même production."<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> *Lieux Extrêmes*, n°4, p.49

<sup>12</sup> Jean-Louis Baudry

Aussi, comme Barthes dit qu'il n'y pas de lecture, mais qu'il n'y a que des relectures, on peut dire qu'il n'y pas d'écriture, et qu'il n'y a que des réécritures.

Borges répétait qu'il n'a pas de nouveau en soi, mais que ce qui apparaît en tant que tel n'est que le rappel d'un oublié.

Heidegger est cité dans la préface de *La Guerre du Goût*: "L'Histoire n'est pas une succession d'époques mais une unique proximité du Même, qui concerne la pensée en de multiples modes imprévisibles de la destination, et avec des degrés variables d'immédiateté."<sup>13</sup>

De même, Proust: "Tous les grands écrivains se rejoignent sur certains points, et sont comme les différents moments, contradictoires parfois, d'un seul homme de génie qui vivrait autant que l'humanité."<sup>14</sup>

Sollers poursuit: " Les audaces, les «recherches» ont fait place à une régression brutale que la marchandise publicitaire étend sans interruption? Oui. Vient donc la nécessité de dire, ou de *redire*, des choses simples."<sup>15</sup> (C'est nous qui soulignons.)

A partir d'un certain diagnostic de l'époque, Sollers se décide pour une stratégie précise. Lire, donner à lire, quitte à répéter la même chose. Les romans deviennent le véhicule d'une pensée, d'une guerre culturelle. Une longue entreprise de déchiffrement: lecture, explication de textes, associations inédites, interprétations insolentes. L'écrivain devient professeur de lecture. Il apprend à déchiffrer les signes.

Déchiffrement aussi bien de textes littéraires, de soi-même, que de la comédie du monde.

Rappelons un passage de Proust: " (...) je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le

---

<sup>13</sup> *La Guerre du Goût*, p.10

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.10

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.10

traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur."<sup>16</sup>  
Aussi: "La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vraie vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature."<sup>17</sup>

La littérature comme une vaste et infinie nappe souterraine, ou aérienne, qui lit, déchiffre, traduit. L'écrivain, non pas en inventant du pur nouveau, mais en traduisant ce qui dort en lui-même, en déchiffrant ce qui l'entoure, porte un éclairage sur la vie.

Kundera a le mérite de poser clairement les choses. Son essai, *L'Art du Roman*, commence par une première partie intitulée «L'Héritage décrié de Cervantès». Face au constat moderne: expansion de la technique, et oubli de l'être, Kundera affirme que depuis Cervantès, le roman, contrairement à la science et la philosophie, n'a pas cessé d'explorer cet être oublié.

Le roman accompagne l'homme constamment et fidèlement dès le début des Temps Modernes. La «passion de connaître» (celle que Husserl considère comme l'essence de la spiritualité européenne) s'est alors emparée de lui pour qu'il scrute la vie concrète de l'homme et la protège contre «l'oubli de l'être»; pour qu'il tienne «le monde de la vie» sous un éclairage perpétuel.<sup>18</sup>

Il en ressort une nécessité de défendre la littérature, garante de l'être. Non pas la défendre contre une censure directe (comme dans les régimes totalitaires), mais contre l'amnésie grimpanche. Le désapprentissage de la lecture.

Le recours à toute une pléiade de noms, «d'exceptions», tous ce panthéon qui est convoqué dans les romans, dans les essais de Sollers, et en particulier dans *Théorie des Exceptions* et dans *La Guerre du Goût*,

---

<sup>16</sup> Proust, *Le Temps Retrouvé*, Gallimard, coll. «folio», p.197

<sup>17</sup> Ibid., p.202

<sup>18</sup> Kundera, *L'Art du Roman*, p.20

n'est là que pour ça: essayer de démontrer, de donner à voir, de faire sentir que tout est lié, qu'au fond, *le message est le même*. Ce même message ne ferait que changer de forme selon l'époque et selon le système nerveux du scripteur.

Lecture, donc. Lecture des textes, mais aussi lecture du monde. "Je vais vous déchiffrer le vrai message.", écrit Sollers dans *Le Lys d'Or*. Plus loin dans le roman: "Tout ce qui arrive devait arriver, il y a une dictée secrète.", et aussi: "La géométrie respire. L'algèbre nous protège."

Dans *Le Temps Retrouvé*, Proust dit, en parlant d'Odette: "Je dégage à son insu les lois de sa vie."<sup>19</sup>

Le projet de Sollers veut s'inscrire dans la suite de Saint-Simon, de Proust. Observer, s'immiscer dans les coulisses, et "raconter ce qui ce passe". Non pas en décrivant, en photographiant de face, mais *en oblique*. En entrant par la porte d'entrée, on est repéré, la vérité s'arrange pour se cacher... Il faut se glisser de biais, vite, par surprise, sans préparation. Si on se cache, on a accès à l'envers du décor. D'où cette métaphore continue de *l'agent secret*, du secret...

Pour lire donc, il ne faut pas trop appuyer sur la page, sinon elle se dérobe. Pour lire la comédie du monde, de même. En s'y appuyant trop on touche au tragique, en le caressant d'un angle dérobé, on perçoit sa vérité, comique.

"C'est tout simple et ça fait partie de l'essence même du roman. Il y a quelque chose d'indéfiniment plaisant dans l'incroyable aveuglement que suscite la littérature, la lettre, sa pratique, l'incroyable aveuglement que ça suscite dans les forces de police qui sont aussi bien entendu des forces théoriques, donc, la lettre volée, n'en doutez pas, c'est moi!"<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> coll. «folio», p.328

<sup>20</sup> *Lieux Extrêmes*, n°4, p.49

Sollers se retrouve dans le double rôle, et de la lettre volée elle-même, et de Dupin, celui qui sait trouver, lire, et donner à voir la lettre volée... La lettre et sa lecture.

## **5- de quoi parle-t-on?**

Quels sont les thèmes de Sollers? De quoi parle-t-il? Nous avons noté plus haut que les romans ne sont pas construits sur une intrigue très tendue, que l'unité de chaque roman se fait, un peu comme chez Kundera, autour d'une thématique. Comme en musique, une série de thèmes s'enchevêtrent et se connectent ensemble. Les mêmes thèmes se retrouvent d'un roman à l'autre, mais le volume qu'ils occupent varie. Chaque roman insiste sur un, deux, ou trois thèmes majeurs imbriqués l'un à l'autre.

Parachutons rapidement et au hasard: libertinage, la question sexuelle, l'amour courtois, l'amour (paternel, conjugal, filial), l'inceste, égotisme, solitude, gai savoir, théologie catholique, le Pape, Sade, Casanova, la peinture, la musique, le nihilisme, la radiographie du Spectacle, le taoïsme, la langue française, Bordeaux, Paris, L'Île de Ré, Venise, New York...

En quoi tous ces thèmes sont-ils liés? On peut dire que les romans de Sollers, à travers «une première personne en acte», démontent toutes les forces (historiques, sociales, théoriques, scientifiques, etc.) qui tentent de mettre en boîte le sujet. Le fond des choses est toujours sexuel. C'est là que se joue la comédie, le mensonge, le trou de tout discours. D'une radioscopie de cet enfer de la vie sociale, il ressort un chant, une écriture.



Cette écriture ouvre d'une part un champ poétique, intérieur, et d'autre part des stratégies existentielles concrètes.

En quoi ces romans sont-ils des romans et pas littéralement des mémoires? Par le décalage de la fiction, par la cohérence musicale et thématique. L'effet de transposition, de concentration autour d'un axe, d'un ton, d'une cible particulière: une question de *cadrage*.<sup>21</sup>

Trois citations de Sollers qui visent au cœur de son travail:

a)

Il est remarquable que *Femmes* n'ait pas été perçu comme un livre "d'avant-garde", de la même façon que *Drame* ou *Paradis*. C'est que son contenu gênait et gêne encore. *A contenu gênant, feinte de compréhension immédiate*. Bien entendu, c'est sur *l'affaire sexuelle*, comme on dit, que chacun se sent le mieux appelé à juger. Ah, ah, sexuel, dit l'un. Oh, oh, commercial, pense l'autre. Ainsi va *la misère pavlovienne de l'ère spectaculaire*. Pourtant, insister soudain sur *le sens de l'emprise biologique et sociale de l'histoire* signifiait que c'est là qu'il fallait intervenir, voilà tout. Dix ans après, confirmation globale, rien à reprendre ("Le viol de l'ovule", titre aujourd'hui même un grand journal du soir en nous faisant part de sa préoccupation éthique). Oui, rien à modifier. Tant pis pour les avant-gardistes arriérés, le clergé intellectuel choqué (et pour cause), les récupérateurs pressés. Il suffit d'ailleurs de demander *de quoi* parlent, par la suite, des romans comme *Portrait du Joueur*, *Le Cœur Absolu*, *Les Folies Françaises*, *Le Lys d'Or*, *La Fête à Venise*, *Le Secret*. De quoi exactement, qu'on ne trouve pas ailleurs? Bonne question, que l'auteur laisse retomber dans un silence maussade. Ce silence ne sera pas éternel: une histoire est finie, une autre commence, ou plutôt *une autre médiation de l'histoire attend ses acteurs*. Ils sont à peu près en train de naître: laissons-les venir. Stendhal, mort en 1842, pensait être lu en 1934. Il aurait pu ajouter un ou deux siècles. Il ne lui serait pas venu à l'idée de

---

<sup>21</sup> «Mes romans sont une mythobiographie, faite pour brouiller les pistes en donnant trop de pistes. Un écrivain est celui qui rend sa biographie impossible.», Philippe Sollers, «Une biographie officielle», *Le Figaro Littéraire*, 19 mars 1990, p.8

se demander *si quelqu'un saurait encore lire d'ici là.*"<sup>22</sup> (C'est nous qui soulignons.)

b)

[Antisémitisme, racisme,] ce «thème» est celui du vingtième siècle, au même titre, diront les historiens de l'avenir, que le nihilisme quotidien, l'homosexualité ou la drogue, sans parler, vers la fin, des greffes, du sida, de la procréation artificielle et de ses répercussions biologiques, éthiques et pathétiques. Rien ne sert de s'indigner, il faut rire à temps.<sup>23</sup>

c)

"Je mène un combat pour les Lumières. Dès que je commence à écrire, ce combat se met en place. C'est un affrontement avec toute la tradition romantique, avec la Terreur."<sup>24</sup>

"Le XIX<sup>e</sup> siècle, voilà l'ennemi!"<sup>25</sup>

Nous ne ferons pas suivre ces citations d'un commentaire immédiat. La suite de notre travail consistera à y revenir, à les déplier, par des voies indirectes, périphériques. S'appuyant sur le texte lui-même, essayer de tracer quelques axes qui nous font sens, qui nous attirent.

## **6- Sollers commentateur de lui-même**

Nous vivons ces derniers temps une époque plutôt riche en bons romans, mais ne suscitant pas de débat. Scarpetta, dans son essai *L'Age*

---

<sup>22</sup> *La Guerre du Goût*, p.12

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.61

<sup>24</sup> Catherine Clément, *Philippe Sollers*, Paris, Juillard, coll. «écrivain / écrivain», 1995, p.50

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.97

*d'Or du Roman*<sup>26</sup>, constate un déclin de la critique, un fossé grandissant entre la littérature elle-même, et «l'esprit du temps». Le romancier doit se charger lui-même, dans des essais, et surtout à l'intérieur même de ses romans, de répondre à la critique qui ne lit pas. Le romancier se retrouve obligé de se défendre d'une part, et d'autre part d'éclaircir son propre texte, de mâcher le travail du lecteur.

Ces dernières années, beaucoup de romanciers<sup>27</sup> ont publié des essais critiques sur leurs propres œuvres, et sur la littérature en général.

Le cas de Sollers est particulier. Il a toujours été en dialogue, voire en guerre avec la théorie. Il a publié des écrits théoriques, mais toujours du point de vue de la littérature.

Le sujet que j'étais a subi de la part des théoriciens que vous évoquiez tout à l'heure un arraisonnement qui est dû simultanément à mon indubitable charme physique, à mon grand sens historique et à ma sauvagerie subjective; cet arraisonnement s'est traduit et se traduira par un échec sur moi de la théorie; ce fut une guerre menée de ma part avec une telle spontanéité que le calcul s'est presque fait tout seul. La théorie est en échec sur mon compte et elle le sera par définition toujours; ça ne l'empêchera pas de recommencer indéfiniment et je peux même prophétiser, que je sois là ou pas, qu'il y aura désormais toujours des discours réductionnistes, plus ou moins inspirés: il en surgira peut-être un, un jour, un peu plus consistant que les autres.

Un des effets les plus décisifs de l'écrivain au sens où je l'entends est qu'il serait devenu conscient avec moi ou plutôt théoriquement informé. Je suis en effet cet écrivain bizarre qui écrit des romans et qui de plus se déclare parfaitement informé de toute théorie que l'on peut élaborer dans ce champ là; non seulement il en est informé mais il y participe, il en remet, il a l'air de se prendre au jeu, il fait déraiper, il part, il revient; rien ne le gêne, ni Marx, ni Freud, ni la linguistique, ni la sémiologie, ni l'histoire, ni la phénoménologie, ni le structuralisme, ni la psychanalyse retournée sur elle-même, ni aucune des langues dont l'objectif est d'éviter

---

<sup>26</sup> Guy Scarpetta, *L'Âge d'Or du Roman*, Paris, Grasset, coll. «Figures», 1996

<sup>27</sup> Milan Kundera (*L'Art du Roman, Les Testaments Trahis*), Salman Rushdie (*Patries Imaginaires*), Danilo Kis (*Homo Poeticus*), Carlos Fuentes (*Le Sourire d'Érasme*), Juan Goytisolo (*L'Arbre de la Littérature*), Pierre Mertens (*L'Agent Double*)

le sujet, tout en étant fortement concernées par lui. Il fallait que quelqu'un se dévoue pour que ce soit clair. Grâce à moi, ça le sera.<sup>28</sup>

Sollers intègre la théorie, y répond dans ces romans. Il se commente lui-même, et commente ses commentateurs.

D'autre part, ces derniers temps, contrairement à la période 60-80 où la théorie explosait de partout, s'emparait de tout, la critique se fait rare. L'écrivain se voit donc obligé de systématiquement se commenter lui-même.

A partir de là, il va s'agir, le plus possible, de traiter Sollers comme un romancier. Ne pas le tirer du côté de la philosophie, ni d'en faire un maître à penser. Bien qu'il soit aussi éditeur, critique d'art, essayiste, théoricien...

Tenter de méditer sur une œuvre, et non d'en faire un simple compte rendu. S'intéresser à sa nouveauté, regarder de plus près la composition, et les dispositifs d'écriture. Essayer de le relier à un contexte plus général. Cerner son «art du roman».

Éviter la paraphrase. Distribuer le commentaire. Se promener dans les romans. Tracer des parcours apparemment vagabonds entre les thèmes et les motifs de l'œuvre. Déceler des cohérences secrètes, des contrastes.

L'écriture de Sollers accompagne son propre déchiffrement. Il apparaît clairement que dans ses entretiens, dans de nombreux articles, essais, il revient sur la littérature en général, et bien sûr, sur ses propres textes. Se commentant lui-même, il laisse peu de marge au commentaire.

---

<sup>28</sup> «Lieux Extrêmes», n°4, «Spécial Philippe Sollers», p.47

Continuellement échapper à la police théorique, cette censure, qui, si elle n'évacue pas toujours le sens, le fixe trop souvent dans une seule interprétation. Effet de réduction, de mise en boîte de la littérature, qui cache une volonté de castration de la part de la communauté. Plier et ranger l'exception d'un sujet. L'arraisonner, l'expliquer, le moude dans un langage «social».

Sollers doit infiniment répéter qu'il fait de la LITTÉRATURE. C'est-à-dire qu'il s'attache à *rouvrir et présenter continuellement l'énigme là où semblait se présenter la clef.*

## II. LA PARADOXIE

- Vous aimez les paradoxes?  
- Orthodoxe, non; paradoxe, oui. Paradoxie,  
parabolie, parataxie, parabasie, parallaxie,  
paraclétie, paronomasie, paroxysmie, parodie,  
parousie, paradis.<sup>29</sup>

### 1- Sollers et les médias, spectacle ou subversion?

Ces dernières années, Sollers n'hésite plus à passer à la télévision, à la radio. Il est apparu dans des émissions très médiocres, des shows hyper-spectaculaires. Il y va, et quand il peut, intervient sur différents points, essaie de répondre à côté, déçoit l'attente.

Des journalistes interrogeaient Sollers et Catherine Clément assis ensemble, sur comment faire pour *survivre* en Occident aujourd'hui. Cette dernière répond qu'elle a résolu le problème, la France l'étouffe, elle habite en Inde. Sollers répond - renvoyant à la phrase de Debord: "Dans un monde unifié, on ne peut s'exiler" - qu'il y a des satellites partout, que ça ne sert à rien de se cacher. Il suffit d'apparaître mais de dire: ce n'est pas moi. Mon image, ce n'est pas moi. "Vaineté? Non: défi. Mon image, c'est mon cadavre, et je n'en ai rien à foutre."<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> *Le Secret*, p.194-195

<sup>30</sup> *La Fête à Venise*, p.197

C'est un mode d'intervention qui s'exprime sous la forme fréquente chez moi d'une irresponsabilité simulée. On me voit partout, il est facile de me rencontrer, je donne volontiers des entretiens. Il court, il court... En réalité, il ne court pas du tout, il n'est pas là (...).<sup>31</sup>

Il répond aussi qu'il n'y a pas à avoir peur des médias. Qu'il n'y a pas de pureté à ce niveau-là. Et surtout, qu'il faut bien qu'il soit là pour raconter ce qui s'y passe. "Voir, c'est prendre le risque de se montrer", dit Michaux. L'écrivain est attaché à son sujet. Puisant la matière de son œuvre dans le monde, il faut bien qu'il aille la chercher, qu'il y participe d'une manière ou d'une autre. Saint-Simon, pour si bien rapporter tout ce qu'il a écrit, a dû vivre au beau milieu de la cour, y participer, s'y mouiller complètement. Quoi qu'on dise, la société (du spectacle ou pas) est le sujet de tous les écrivains de la comédie du monde.

Permettons-nous de supposer que ça l'amuse, que ça flatte sa vanité, au nom de quelle *loi morale* faut-il qu'il s'en prive? Il y a une fascination qu'il vaut mieux suivre pour s'en débarrasser, par une sorte d'aïkido. Quoi qu'il en soit, Sollers n'a pas ce surmoi d'intellectuel rigoureux, pur, droit, fidèle à des principes... Il feint de suivre le courant. Il court, il court, il s'en fout. Ce qui importe? *Que les textes soient lus*. Romans, essais. Lui? Il n'existe plus, il n'est plus là, tout en étant partout<sup>32</sup>. Il y a bien sûr une grande rigueur, mais elle est repliée dans le secret de la vie privée, dans la pensée, dans l'écriture.

Le règne spectaculaire de l'image tend à nous faire croire que l'image, l'information véhiculée, c'est la vérité. Y croire naïvement, ou s'en protéger de façon maniaque, c'est croire à ce jeu. Si quelqu'un fuit les médias, c'est qu'il veut protéger son image. C'est-à-dire qu'il y tient, qu'il

---

<sup>31</sup> Lieux Extrêmes, n°4, p.48

<sup>32</sup> "Je n'ai pas été, j'ai été, je ne suis pas, je ne m'en soucie pas.", *La Fête à Venise*, p.15

y croit. Sollers, non seulement n'y croit pas, mais utilise cette croyance, cette superstition moderne, pour *faire signe*, pour attirer l'attention vers ses livres. Dans une émission télévisée, on n'a pas le temps de s'exprimer clairement. Tout discours est noyé dans un bla-bla vide de sens. Il suffit juste de faire présence, de dire: "Coucou, je ne peux rien dire ici, lisez mes livres, c'est là que ça se passe."

## 2- qui censure qui?

Arrêtons-nous un moment sur une polémique récente. Elle nous éclairera sur un aspect important de la stratégie de Sollers, qui concerne autant l'époque que nous vivons, que les romans eux-mêmes.

Dernièrement, Sollers s'est mis à profiter de toutes les occasions d'accès aux médias pour encourager la lecture des livres de Debord.

Car si nous ne faisons pas ce travail de diffusion transparente, pour le moment non critique, on finira tous par devenir des marionnettes consentantes du spectacle dans cette époque sans précédent (...).<sup>33</sup>

Récemment, on a écrit:

Mais observons, observons. Tel chaud salonnard a par exemple trouvé la parade: il n'y a guère de tribune où il ne claironne désormais son grand amour de Guy Ernest Debord. Au cours de ses grandiloquents éloges, le terme de «situationnisme» ne lui vient curieusement pas à la bouche. Il s'agit justement d'isoler le filant filou Debord, de passer sous silence sa stature de théoricien, voire de chef de bande, de le "maspériser" ainsi qu'on disait dans cette bande là, pour l'emmurer mort ou vif dans la galerie des grands écrivains du siècle, le momifier dans la seule critique littéraire. Banale stratégie spectaculaire de dissolution du fond dans la forme, louanges tendancieuses du style froid pour mieux

---

<sup>33</sup> Lieux Extrêmes, p.46



étouffer l'incendie de la cause, consécration de la roideur de la plume pour masquer le tranchant du couteau.<sup>34</sup>

On reconnaît ici Sollers, accusé de censurer le sens de l'œuvre de Debord, par une "banale stratégie spectaculaire". Rajoutons qu'il vient de publier un livre de Cécile Guilbert<sup>35</sup> sur Debord. Ce livre aligne de petits paragraphes qui amènent des réactions personnelles, des réflexions sur et autour de l'auteur. On y fait, entre autres, l'éloge et le commentaire de son style. Il est principalement traité en écrivain: *le fond et la forme n'y sont pas traités séparément*.

Qu'écrivait cependant Debord, en 1993, dans *Cette mauvaise réputation... " ?*

L'Éditeur Buchet, dont le succès du *Spectacle* avait assez tourné la tête, et qui croyait peut-être avoir là une occasion de rentabiliser encore un peu plus tout cela, ajouta au troisième ou quatrième tirage de ce livre, et à mon insu, un faux sous-titre qui prétendait marquer qu'il s'agissait tout simplement de "la théorie situationniste". Dès qu'un exemplaire ainsi maspérisé me vint sous les yeux, j'écrivais à Buchet, un peu comminatoirement je l'avoue, par une simple lettre recommandée, qu'il n'était plus mon éditeur.<sup>36</sup>

Réduire Debord, «sainte-beuviennement», au situationnisme, est la meilleure manière de le censurer, de l'emmurer vivant, de le "maspériser". Le coincer dans l'image d'un rebelle romantique, c'est faire de lui ce qu'on a fait de Che Guevara. Une idole creuse. Un pur coup de révolte. Le cri et le drapeau occultent parfois le sens, tout en permettant de se rassurer dans l'appartenance à un camp, à une équipe, plutôt qu'à une autre.

---

<sup>34</sup> Arnaud Viviant, «Ad Hominem», *Cahiers de Médiologie*, n°1, 1996, p.159

<sup>35</sup> Cécile Guilbert, *Pour Guy Debord*, Gallimard, coll. «L'Infini», 1996

<sup>36</sup> Guy Debord, *Cette Mauvaise Réputation*, Gallimard, 1993, p.72-73

Tout le monde connaît ce fameux poster rouge avec le portrait du Che sérigraphié en noir. Ce portrait est vendu en carte postale, en poster taille géante, en drapeau, dans n'importe quel magasin de touristes, entre les images de hard-rockeurs, et de stars hollywoodiennes.

Ce qui est visé par Sollers, c'est la diffusion pure du texte. Que ce texte soit parachuté dans le plus d'endroit possible. Qu'il y ait un maximum de lecteurs. C'est tout. C'est une diffusion urgente et *non critique*. Il s'agit simplement de dire: "Lisez Debord, faites en ce que vous voulez, mais lisez-le."

Viviant se trompe de diagnostique. Aujourd'hui, il faut d'abord s'assurer que les gens lisent. Ce n'est qu'ensuite qu'on peut se permettre de polémiquer sur des interprétations différentes.

Écoutons encore Sollers:

Vous constatez une manie dépressive généralisée. Elle se présente d'ailleurs le plus souvent comme activité fébrile (le Spectacle en est l'accélération d'annulation). Tout cela est désormais courant (mais notez que c'est à moi qu'on fera un procès d'agitation spectaculaire). Nous en sommes là: misère de la littérature.<sup>37</sup>

De plus, la critique de Viviant se porterait sur Debord avant tout autre, s'il l'avait mieux lu. Debord lui-même, dans ses derniers textes, a veillé à se détacher, ou du moins à détacher son œuvre du monde, pour mieux s'y opposer, évitant à tout prix de réduire ses textes uniquement à la théorie situationniste, ou à quelque mouvement particulier. Il s'est replié autour de son nom, jusqu'à publier une sorte d'autobiographie<sup>38</sup>.

Debord, dans ces dernières œuvres, dit ne plus vouloir parler qu'en son nom.

---

<sup>37</sup> *L'Atelier du Roman*, n°3, novembre 1994, p.121

<sup>38</sup> Guy Debord, *Panégryque*, Éd. Gérard Lebovici, 1989, et Gallimard, 1993

Après la mort de Debord, tout le monde s'en est donné à cœur joie. Gérard Guégan publie un petit pamphlet néo-marxiste<sup>39</sup> où il reproche à Debord d'avoir oublié le prolétariat, de s'être ramolli vers la fin, etc. Il revendique un Debord-Che, meneur du situationnisme, plus révolutionnaire.

Notons en passant, qu'une revue néo-situ, *La Bibliothèque des Émeutes*, dans son huitième et dernier numéro, critique violemment Debord en le traitant de "raclure de bidet". Il y est vu comme un traître à la cause, à l'action directe. Un lâcheur. Un poseur littéraire. Il se serait arrêté en chemin, pas assez radical. Ces «émeutiers» affirment une exigence de pensée *radicale* de l'action «négative» dans l'histoire.

Or, Debord a écrit, depuis le début des années 80, jusqu'à sa mort fin 1994, une série de textes. Ces textes ignorés par certains, paraphrasés par d'autre, que contiennent-ils? Une analyse mise à jour de la théorie du spectacle, des mémoires anti-confession, des propos divers sur lui-même, son œuvre, son époque telle qu'il l'a vécue.

Notons aussi: l'introduction d'un sujet à la première personne du singulier dans l'écriture, un style particulier, la référence à des textes pour mieux se situer et signaler ses précurseurs<sup>40</sup>: Saint-Simon, Sun Tse, Clausewitz, Retz, Cravan, etc.

Insister sur le texte, ce n'est pas *étouffer toute action dans l'histoire*. Insister sur le texte, fond et forme, c'est insister sur *le sens* avant tout. Uniquement sur le sens du texte. Savoir lire.

Le Spectacle, d'un côté, frustre, encourage la dépression, et de l'autre, prévoit des soupapes, des terrains de sports, de la musique cathartique. Un seul et même processus pour maintenir la communauté

---

<sup>39</sup> Gérard Guégan, *Debord est mort, le Che aussi, et alors? Embrasse ton amour sans lâcher ton fusil*, Paris, Cahier des Saisons, 1994

<sup>40</sup> Borges: «Chaque écrivain crée ses précurseurs.»

une, tout en lui laissant la liberté d'un discours revendicatif, creux, et inoffensif.

Toutes les contestations de l'ordre, aujourd'hui, ne sont que des hurlements d'esprits désabusés. Une volonté lyrique et cathartique de s'ébattre. Elle-même véhiculée par le cinéma, la télévision, les compagnies de disques...

Cette insistance têtue, martelée, *sur le sens*, est motivée par un diagnostique d'amnésie grimpanche.

### **3- le principe de subversion**

Sollers a toujours visé la subversion. Comment toujours frapper là où ça dérange. Décevoir systématiquement. S'échapper. Changer de registre. Cela exige d'être bien au courant de son époque, de la suivre de près. Et procéder par *dépassement dialectique constant*. Comment se faire détester par tout le monde, par tous les camps, pour être bien sûr d'être seul.

Beaucoup d'écrivains, d'artistes, d'intellectuels ne cherchent pas à se décaler de leur temps. Ils préfèrent plaire, faire de la mode, le nez collé à la vitre de leur époque. Sollers aime dire, comme Stendhal, qu'il sera lu dans un demi-siècle ou plus. Il se présente en tant qu'inactuel très actuel.

Il se dit illisible aujourd'hui, parce que trop clair, trop en évidence ("la lettre volée, c'est moi!"). Dans les romans, le manque de tension dramatique, la limpidité du style, contribuent à donner cette impression au lecteur pressé, de *glisser sur le texte*.

L'important, c'est de contredire ce qui se fixe. Il cite Fitzgerald: "Astucieusement formulé, le contraire de chaque idée généralement admise peut rapporter une fortune."<sup>41</sup>

En faisant des rapprochements inédit, paradoxaux, en parlant sérieusement et théologiquement du trou de la Vierge, de Sade avec un prêtre, il force un test d'ironie. Ceux qui ne rient pas (la plupart), jettent des pierres ou ne veulent pas voir. En ces temps où "Panurge ne fait plus rire"<sup>42</sup>, où l'ironie ne veut plus dire grand chose, il est normal de recevoir des pierres. C'est même bon signe. La preuve qu'on a bien travaillé, qu'on ne s'est pas trompé. "Être jaloué et haï jusque dans la tombe, lorsqu'on a commis aucun crime (bien au contraire), est quand même un excellent signe."<sup>43</sup>

Le maniement du paradoxe n'est pas qu'un test d'ironie. Il rend obscène une vérité refoulée, il fait apparaître le sens. Il réveille.<sup>44</sup>

La paradoxie, c'est faire fonctionner deux choses apparemment contradictoires, en même temps, et ensemble. Sans les confondre.

N'oubliez pas que dans cette mise au point de la répétition du passé, l'élément technique n'est rien d'autre que la machine des poésies d'Isidore Ducasse; c'est là que Lautréamont doit apparaître. De toute façon, pour recharger l'humour il suffit d'inventer les paradoxes qu'il faut, au moment où il faut, c'est tout. Au moment où Voltaire écrit *Candide*, il y a la paradoxie. *C'est de la paradoxa que surgissent les points de vérité pour n'importe quelle société, il suffit d'inventer celle qu'il faut au moment où il faut.* L'opération porte sur la structure même du discours et là, il faut voir

---

<sup>41</sup> *La Fête à Venise*, p.16

<sup>42</sup> cf. Kundera, «Le jour où Panurge ne fera plus rire», *Les Testaments Trahis*, Paris, Gallimard, 1993

<sup>43</sup> *Le Cavalier du Louvre*, p.280

<sup>44</sup> Provocateur? «Oui! Puisqu'après tout, je fais appel à la désaliénation. La gifle mentale, pour réveiller, contre l'hypnose. J'ai toujours fait ça comme du zen... Pour être universel, il faut être paradoxal. Littéralement: *para*, contre, *doxa*, l'opinion, paradoxe contre l'opinion. Contre l'Église ortho-doxe, la russe, utiliser la paradoxie. Le catholicisme *est* paradoxal. C'est démontrable. York von Wartenburg: "Vous connaissez ma prédilection pour le paradoxe, que je justifie en disant que la paradoxie est un indice de la vérité, que l'opinion commune n'est assurément jamais dans la vérité, n'étant qu'un principe élémentaire d'une demi-compréhension généralisante. La vérité n'est jamais élément." C'est cité par Heidegger.», Catherine Clément, *Philippe Sollers*, p.67-68

simplement comment c'est fait, pourquoi, par exemple, Watteau et Warhol se retrouvent dans un même espace qu'il n'est pas évident de concevoir: l'espace de la paradoxie. Dans les romans que j'ai écrits, cette paradoxie est tout le temps à l'œuvre, ce qui fait qu'*ironie, humour, satire, pamphlet peuvent être combinés pour dire, si vous voulez, que la Littérature est et que la Non-littérature n'est pas*. Les considérations de Kundera à propos du roman et de l'affaire Rushdie sont parfaitement adéquates à notre sujet, à savoir que bientôt l'ironie et l'humour seront si peu perçus qu'il faudra mettre des points d'ironie dans les marges pour dire: «attention, ici, ironie!» Je ne vais pas commencer à introduire cette typographie dans mes livres: *l'ironie n'est pas une chose qui se donne pour telle en avertissant*." (...)

La paradoxie, est un régime de vie, une expression constante.

(...)

Il n'y a aucune confusion, il y a paradoxie, c'est-à-dire que les deux registres peuvent parfaitement fonctionner en même temps et ensemble (...).<sup>45</sup> (C'est nous qui soulignons)

Chez Cervantès et chez Kundera, différents personnages incarnent des positions contradictoires, l'auteur ne tranche jamais, la tension est maintenue. Dans les romans de Sollers, les personnages n'ont pas d'espace à eux, la narration elle-même *est* l'action et les personnages, c'est donc ce seul narrateur, cette voix unique qui habite tout l'espace. D'où peut-être l'apparence de contradictions.

Une pensée par pointes<sup>46</sup>. Un côté moraliste. La pensée est vraie au moment où elle apparaît. Elle est toujours incarnée, vive, *épiphanique*. Elle apparaît claire comme une extase, rapide et claire. Elle ne cherche jamais à trimbaler une structure, un système. Elle fait semblant d'oublier ce qui s'est passé avant, et surgit comme par hasard, improvisée, au risque de se contredire. Il n'y a jamais contradiction, mais paradoxie.

---

<sup>45</sup> *Lieux Extrêmes*, n°4, p.33-34

<sup>46</sup> Sollers me fait souvent penser à Nietzsche, avec quelque chose de rapide, de Mozartien.

#### 4- de la guerre

Sollers a toujours été en guerre. Une guerre culturelle permanente. Dans les années 60, une guerre de subversion du langage. Dans les années 70, maoïsme, révolution culturelle. Dans *Lois*, le français entre en insurrection générale. Après 74, le voyage en Chine et la désillusion, il y a une période de calme, de recentrage. A partir de *Paradis*, de *Femmes*, un tournant s'impose.

*Tel Quel*<sup>47</sup>, revue centrale des années 60-70, se saborde, ou plutôt change de nom. Au début des années 80, elle devient *L'Infini*.

Voilà presque 35 ans que Sollers dirige, seul ou en groupe, une revue littéraire. Il y a toujours eu cette parution régulière, trimestrielle, à côté de lui. Elle sert d'organe de diffusion. Elle s'accompagne d'une collection spéciale: des ouvrages sont publiés. Une petite maison d'édition à l'intérieur d'une grande.

Dans *Tel Quel*, il y avait des rivalités d'influence. Aujourd'hui, Sollers est directeur de *L'Infini*, il a quasiment tous les pouvoirs. Il publie de jeunes auteurs, d'autres plus connus. Il est entré, à la fin des années 80, au comité de lecture de Gallimard, en même temps que Kundera. Il a une influence non-négligeable au cœur de la plus grande maison d'édition française.

De plus, il maintient des rapports avec certains écrivains. Depuis quelques années, Sollers et Kundera, croisent leurs œuvres. Des thèmes se font échos. «L'ennemi» est le même: le nihilisme quotidien, le Kitsch, l'ère de l'image, l'hédonisme marchand, etc. Remarquons aussi que les trois derniers livres de Kundera sont les premiers qu'il écrit directement en français. Le dernier, un roman, *La Lenteur*<sup>48</sup>, est une réécriture de

---

<sup>47</sup> cf. Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Éd. du Seuil, coll. «Fiction & Cie», 1995

<sup>48</sup> Milan Kundera, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1995

*Point de Lendemain*, la nouvelle de Vivant Denon. Quelques mois plus tard, Sollers publiait sa biographie de Denon.

Il serait intéressant, d'ici quelques années, d'étudier l'influence de Kundera, de Sollers, sur les écrivains des années 1980, 1990, 2000... On voit déjà se dessiner un mouvement de fond. Une petite génération de satellites. Il se passe quelque chose, comme un renouveau. En 1993, une revue est apparue pour s'intéresser exclusivement au roman «mondial»: *L'Atelier du Roman*, dirigée par Lakis Proguidis.

Sollers lui-même multiplie les interventions. Il apparaît à la télévision, à la radio. Dans la presse, on trouve des articles de lui, ou sur lui, de courts interviews, dans *Libération*, *Le Nouvel Observateur*, *L'Express* - jusqu'à ses interventions plus «sérieuses» dans *Le Monde des Livres*.

On pense à Voltaire à Ferney. Un guerre littéraire totale. Combat politique par d'autres moyens, indirects... Il publie x , donne des conseils à z, défend y.

Fin 1994, il publie *La Guerre du Goût*. La préface résume beaucoup de choses. Faute de la retranscrire entièrement, j'y renvoie. Elle fait une dizaine de pages. Sollers y dresse une sorte de bilan, de synopsis de son travail. Sa colonne vertébrale est Heidegger.

Le roman, pour moi, n'a jamais cessé d'être la continuation de la pensée par d'autres moyens. Le romanesque réfléchit et raconte l'ouverture de l'existence poétique, l'interdiction ou la dégradation sociales qu'on lui inflige, la répression ou la falsification dont elle est l'objet - mais aussi ses grandes libertés, sa ténacité, ses lueurs. La pensée, à son tour, médite les raisons de ces obstacles, de ses éclaircies: le tissu est le même. J'emploie le mot guerre parce que c'est la guerre, et que ne pas le reconnaître relève, au mieux, de la niaiserie; au pire, du cynisme manipulateur.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> *La Guerre du Goût*, p.12



Dans *Le Secret*, le narrateur évoque les autres titres qu'il aurait pu donner à son livre. *De la Guerre Spirituelle* est l'un d'entre eux. Les romans de Sollers pourraient être vus, ensemble, comme une sorte de *manuel moderne de sur-vie* d'un peu plus de 2000 pages.

Qu'est ce que c'est que cette guerre? C'est une guerre sans illusions, une guerre secrète... Au début de *Portrait du Joueur*, on trouve Sun Tse: "Attaquez à découvert, mais soyez vainqueur en secret... Le grand jour et les ténèbres, l'apparent et le caché: voilà tout l'art." A plusieurs reprises, il reprend des passages du traité de guerre de Clausewitz qui traitent de la guerre défensive. On en trouve un, concentré, cité à la fin de la préface de *La Guerre du Goût*:

Il est absurde de prétendre que les batailles défensives devraient se borner à parer les attaques, et non chercher la destruction de l'ennemi. Nous tenons cet axiome pour l'une des erreurs les plus pernicieuses, une véritable confusion entre la forme et la chose elle-même, et nous maintenons sans réserve que, dans la forme de guerre que nous appelons *défense*, la victoire n'est pas seulement plus probable mais doit aussi atteindre la même ampleur et la même efficacité que dans l'attaque, et que cela peut-être le cas non seulement dans le *résultat total* de tous les engagements qui constituent une campagne, mais aussi dans chaque bataille *particulière*, s'il s'y trouve le degré nécessaire de force et d'énergie.<sup>50</sup>

Sollers impose à *l'ennemi* "une absence de guerre déprimante, une sorte d'anti-guerre civile, permanente, menaçante, illocalisable, fondée sur une capacité nerveuse que, par définition, il ne comprend pas."<sup>51</sup>

## 5- l'hystoire

---

<sup>50</sup> Carl Von Clausewitz, *De la Guerre*, cité dans *La Guerre du Goût*, p.18

<sup>51</sup> *Le Secret*, p.166

L'histoire objective se donne pour but de décrire le passé tel qu'il a été. L'histoire telle qu'on l'écrit, qu'on la réécrit, n'est qu'une longue ligne, une étroite nappe qu'on veut *continue*. Chaque événement s'embranché sur l'autre. A un moment de l'histoire, l'historien officiel raconte les événements comme s'ils n'auraient pas pu arriver autrement<sup>52</sup>.

Falsification, réécriture à partir d'une langue impersonnelle, appauvrie, qui considère la langue comme un simple outil de communication.

Pour la culture encyclopédique, chaque événement, chaque auteur, chaque œuvre doit être replacé dans son contexte sous le prétexte d'une *authenticité*. L'historien prétend faire revivre une époque, en feignant d'oublier tout ce qui s'est passé après elle. Il se replace dans un passé reculé, et se met à prophétiser (volontairement ou pas) ce qui, pour les gens de l'époque, devait encore être considéré comme avenir, mais qui dans l'intervalle, est devenu passé.

Or, supposer pouvoir *se replacer* dans une époque est chimérique. Il n'y a pas d'empathie possible. On n'échappe pas à son temps, à soi-même. Ce n'est qu'à partir d'aujourd'hui, à partir de son corps dans le temps<sup>53</sup>, qu'on peut lire proprement. Un vieux dicton talmudique dit: "Nous ne voyons pas les choses telles qu'elles sont. Nous les voyons telles que nous sommes."

Il faut se demander ce qu'on traîne comme crédulités, comme racontars, comme idéologie spontanée, comme fausses représentations. (...) La première question, donc, la plus importante, consiste à se demander *qui on est*. Comme le dit Scott Fitzgerald dans la préface de 1934 à *Gatsby* le

---

<sup>52</sup> Dans cette section sur l'histoire, nous nous permettons des emprunts au texte «Sur le Concept d'Histoire» de Walter Benjamin. Nous déformons un peu sa pensée, et nous remplaçons ce qu'il nomme "l'historien matérialiste", par "l'écrivain mémorialiste".

<sup>53</sup> «Tu ne vois et tu ne verras que ce qui touche ton corps. Chaque fois un corps, et un seul, c'est tout. Ce corps-là. Hic est.», *Le Secret*, p.55

Magnifique: «Qu'un homme prenne la responsabilité d'écrire un roman sans avoir une attitude précise et résolue face à l'existence est pour moi une énigme.»<sup>54</sup>

On pourrait, dans une première impulsion, penser que le sujet est myope, et que ce n'est que par un patient travail de reconstitution collective qu'on arriverait à dresser la carte d'une histoire universelle et objective.

L'idée d'une histoire universelle se maintient et s'effondre en même temps que l'idée d'une langue universelle. Aussi longtemps que cette dernière possédait un fondement, soit théologique, comme au Moyen Âge, soit logique, comme pour la dernière fois chez Leibnitz, l'histoire universelle n'avait rien d'inconcevable. Au contraire, l'histoire universelle telle qu'elle a été pratiquée depuis le siècle dernier ne saurait être qu'un genre d'espéranto.<sup>55</sup>

De plus, il n'y a pas de raison pure et objective. Cette raison-là est folle. Elle ignore ses préjugés, et conduit souvent à des catastrophes historiques (impérialisme, fascisme, etc.). S'il n'y a pas *quelqu'un* qui parle, qu'est-ce qui parle? Une voix qui vient de nulle part? Une idéologie? Une école? Une religion? La litanie de l'espèce?

L'histoire, dites-vous, l'histoire: mais il n'y a pas d'histoire, simplement l'extension d'une Paranoïa nouée par rapport à laquelle ceux qu'on appelle paranoïaques sont toujours bien en dessous de la vérité, larves passagères, abcès limités de la Grande Ombre en rut appliquée.<sup>56</sup>

L'histoire de l'humanité est un "carnaval broyeur", où tout accident, toute tentative d'individuation, est reconduite par une culpabilité, une loi collective. *L'hystoire*, comme une roue aveugle lâchée

---

<sup>54</sup> *Le Débat*, n°90, mai-août 1996, Gallimard, p.66

<sup>55</sup> Walter Benjamin, *Écrits Français*, Paris, Gallimard, coll. «bibliothèque des idées», p.355

<sup>56</sup> *Théorie des Exceptions*, p.39

en avant: une ligne uniforme et hystérique. Joyce parle de l'histoire comme d'un cauchemar dont il essaie de se réveiller.

La tâche de l'écrivain-mémorialiste, en tant que véritable historien, est de "libérer du conformisme une tradition<sup>57</sup> en passe d'être violée par lui."<sup>58</sup> Il se doit de "brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire"<sup>59</sup>, continuellement contredire ce fantasme platonicien d'unification. "L'histoire procède par voie d'addition. En mobilisant la foule innombrable des choses qui ce sont passées, elle tâche de remplir le vide de ce récipient qui est constitué par *le temps homogène*."<sup>60</sup> L'écrivain, le mémorialiste, à partir de sa vie individuelle, fait éclater la continuité d'une époque donnée, et par là, la continuité historique elle-même.

L'écrivain-mémorialiste - à partir de son *nom* qu'il "remplit jusqu'à l'os"<sup>61</sup>, de son style qui est la "signature de sa singularité inimitable"<sup>62</sup>, apporte un éclairage unique sur son temps, et sur l'histoire des hommes. Il brise la ligne du temps en grossissant *le point* sur lequel il est assis. Il s'extrait du temps par son œuvre qui, dépliant des lois universelles, devient lisible par nous aujourd'hui. Saint-Simon, comme Proust, ne font pas que nous raconter une époque révolue, ils nous racontent notre temps.<sup>63</sup> Par la mise en perspective à partir d'un point décalé, ils font de leur regard quelque chose d'atemporel, et d'infiniment actuel aujourd'hui.

---

<sup>57</sup> "La tradition comme le discontinuum du passé par opposition à l'histoire comme le continuum des événements.", W. Benjamin, *Écrits Français*, p.352

<sup>58</sup> Ibid., p.342

<sup>59</sup> Ibid., p.343

<sup>60</sup> Ibid., p.346 (C'est nous qui soulignons.)

<sup>61</sup> *Théorie des Exceptions*, p.41

<sup>62</sup> Ibid., p.43

<sup>63</sup> L'écrivain mémorialiste "tourne le dos à sa propre époque, et son regard visionnaire s'allume à la vue des sommets qui s'estompent de plus en plus profondément dans le passé, des générations humaines antérieures. Justement ce regard de voyant lui rend sa propre époque *plus nettement présente qu'elle ne l'est pour ses contemporains*, qui eux «marchent au même pas» qu'elle.", W. Benjamin, *Écrits Français*, p.354 (C'est nous qui soulignons.)

En insistant sur ce qui ne change pas (les effets du temps, le corps jeté dans la vie et voué à la mort, les gesticulations des hommes, etc.), en racontant ce qui se passe à partir de *cet angle-là*, ils font du même coup apparaître les particularités spécifiques de leur temps.

## 6- «Oui, c'est oui.»

Si on s'arrêtait là, on pourrait dire qu'il suffirait, pour un individu donné, de répéter l'Ecclésiaste, et d'y rajouter un récit de ce qu'il a vu. Or, il manque quelque chose.

Le spectacle est rentré dans le spectacle, rien n'a été dit, comme d'habitude, et c'est bien ce qui oblige à écrire, et encore à écrire, sans relâche, pour qu'au moins l'enregistrement de ce rien-dit soit dit dans sa comédie.<sup>64</sup> (C'est nous qui soulignons)

Faire ressortir un chant comique de *l'enfer de l'histoire*, comme cela est-il possible? Faire entendre une musique à partir d'éléments cacophoniques, cela ne peut avoir lieu que grâce à un moteur particulier: le désir, la passion qui anime l'écriture. Il y a une jouissance du sujet qui se manifeste dans la langue. "L'écriture est la vengeance d'un sujet comprimé, emprisonné; la revanche du temps pointant un tout autre espace. Quand Saint-Simon dit qu'il a pu «s'espacer», c'est qu'il a joui."<sup>65</sup> La littérature, c'est la langue animée, au sens étymologique, la langue vive, incarnée. Il y a un souffle, une respiration: le style.

Le monde, vu de haut, dans son babil répétitif, n'est pas très réjouissant. C'est une vision à laquelle on parvient sur le chemin de la

---

<sup>64</sup> *Théorie des Exceptions*, p.41

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.42

connaissance, mais cette grande lucidité n'est pas sans danger. Elle implique de marcher au bord de l'abîme. Il peut s'en suivre un essoufflement nihiliste, un affaissement suicidaire.

Heidegger, dans son *Nietzsche*<sup>66</sup>, médite sur la pensée de l'Éternel Retour du Même en tant que la pensée fondamentale de Nietzsche. Il cite le paragraphe 341 du *Gai Savoir*.

*Le poids le plus lourd.* Que dirais-tu si un jour, si une nuit, un démon se glissait jusque dans ta plus solitaire solitude et te dise: "Cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, il te faudra la vivre encore une fois et d'innombrables fois; et il n'y aura rien de nouveau en elle, si ce n'est que chaque douleur et chaque plaisir, chaque pensée et chaque gémissement et tout ce qu'il y a d'indiciblement petit et grand dans ta vie devront revenir pour toi, et le tout dans le même ordre et la même succession - cette araignée-là également, et ce clair de lune entre les arbres, et cet instant-ci et moi-même. L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau - et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière!" - Ne te jetteras-tu pas sur le sol, grinçant des dents et maudissant le démon qui te parlerait de la sorte? Ou bien te serait-il arrivé un instant formidable où tu aurais pu lui répondre: "Tu es un dieu, et jamais je n'entendis choses plus divines!"

Si cette pensée exerçait sur toi son empire, elle te transformerait, faisant de toi, tel que tu es, un autre, te broyant peut-être: la question posée à propos de tout, et de chaque chose: "Voudrais-tu ceci encore une fois et d'innombrables fois?" pèserait comme le poids le plus lourd sur ton agir! Ou combien ne te faudrait-il pas témoigner de bienveillance envers toi-même, et la vie, pour *ne désirer plus rien* que cette dernière, éternelle confirmation, cette dernière, éternelle sanction?<sup>67</sup>

Cette pensée peut se révéler terrifiante. Mais si elle est vécue jusqu'au bout, si elle est acceptée, il en ressort une allégresse imperturbable, même dans ce qu'il y a de plus dur. Cette pensée est un

---

<sup>66</sup> Martin Heidegger, *Nietzsche (tomes I et II)*, Gallimard, coll. «bibliothèque de philosophie»

<sup>67</sup> Heidegger, *Nietzsche I*, p.214

obstacle à franchir constamment. Elle est déterminante pour maintenir l'homme au cœur de la vie.

Après la perte de toute illusion, quand toute croyance s'effondre, on a cette impression d'avoir tout vu, tout conquis, qu'on est arrivé au bout, devant un mur, une impasse. Comme un vieux chewing-gum qui aurait perdu son jus et qu'il faudrait, faute de se suicider, ruminer sans cesse. On rêve alors d'au-delà flous, de départs exotiques, mystiques... Mallarmé écrit: "La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres. / Fuir! Là-bas fuir!"<sup>68</sup> Aujourd'hui, si on écoute les paroles des chansons des jeunes groupes de rock, on entend la même chose neuf fois sur dix. Une frénétique envie de sortir du monde, une lassitude dans les marges de la vie.

Les romans de Sollers enchaînent leurs séquences comme une éternelle palingénésie. Un perpétuel recommencement. Le désir se maintient tout le temps au cœur du temps. Dans *Le Cœur Absolu*, les appétits du corps sont sans cesse présents. Les courts dialogues sont toujours enrobés d'un rappel aux besoins du corps: sexe, repas<sup>69</sup>, maladie chronique, jeu<sup>70</sup>, sommeil etc. Le plaisir est renouvelé dans chaque instant. La connaissance de même.

La chair n'est pas triste du tout, non, quelle idée, et les livres s'ouvrent pour être relus avec une franche insolence...<sup>71</sup>

Le narrateur ne se gêne pas pour citer parfois sans guillemets, pour retourner, corriger les citations, se les réapproprier. Certaines

---

<sup>68</sup> Mallarmé, *Poésies*, «Brise Marine»

<sup>69</sup> Le roman est rythmé de très nombreux: "on va dîner?", "vous avez faim?", etc.

<sup>70</sup> « - Le tennis est loin? dit Liv. - Deux kilomètres. - On joue? - Quand vous voulez. - Ce soir? - D'accord. », *Le Cœur Absolu*, p.286-287

<sup>71</sup> Ibid., p.64, et de même: «La chair n'est pas triste, la vérité non plus, je n'aurai jamais assez bien lu tous les livres.», Ibid., p.261-262

citations avec guillemets sont un peu refaites, reliftées par le narrateur. Il ne se soucie pas de toujours citer leurs sources exactes.

De manière plus abrupte, à l'intérieur de lui-même, le narrateur écrit dans *La Fête à Venise*: "Recommence. Oh oui, recommence, puisque tout recommence, sans fin."<sup>72</sup> Plus loin il répète: "Oh, tout recommencer, sans cesse. / Encore, encore. Et encore."<sup>73</sup> Le sens ici est plus large, plus métaphysique. L'existence entière est concernée, dans ce qu'elle a de plus terrible et de plus sublime. C'est une transposition directe de la doctrine de Nietzsche.

La plupart des différents narrateurs ont tous un rapport avec Venise. Soit ils y habitent, soit ils y reviennent régulièrement. Seul Rouvray, le narrateur du *Lys d'Or* n'y revient pas souvent, mais il y a déjà été au moins une fois. Venise est mise en avant comme la ville de l'Éternel Retour. Toujours dans *La Fête à Venise*, il cite un discours de 1570:

Qui la voit une fois s'en énamoure pour la vie et ne la quitte jamais plus, ou s'il la quitte c'est pour bientôt la retrouver, et s'il ne la retrouve il se désole de ne point la revoir. De ce désir d'y retourner qui pèse sur tous ceux qui la quittèrent elle prit le nom de *venetia*, comme pour dire à ceux qui la quittent, dans une douce prière:

*Veni etiam, reviens encore.*<sup>74</sup>

Aussi, dans *Le Secret*, la mère du narrateur meurt. Il médite alors, à partir de cette mort, à la mort en général, à sa mort à lui, donc à sa vie. Face à ce moment final d'une vie, une question plane en sous-entendu: est-ce que ça vaut la peine, est-ce qu'on regrette quelque chose, est-ce qu'on changerait quelque chose... est-ce qu'on serait prêt à tout revivre indéfiniment? Le narrateur semble alors entendre la voix intérieure de sa

---

<sup>72</sup> *La Fête à Venise*, p.179

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.213

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.196



mère qui répond, en même temps que lui: "*C'est oui.*"<sup>75</sup>, et quelques pages plus loin: "Oui, c'est oui."<sup>76</sup>

On ne peut évidemment pas, ne pas penser au fameux monologue de Molly Bloom, à la fin d'*Ulysse* de James Joyce. C'est elle qui a l'honneur de clore le roman. Le chapitre, une cinquantaine de pages sans ponctuation, commence par "Oui", et finit par "Oui". Les dernières pages accumulent des petits "oui", qui se font plus nombreux dans les dernières lignes et finissent comme une pluie de joie:

(...) et alors je lui ai demandé avec les yeux de demander encore oui et alors il m'a demandé si je voulais oui dire oui ma fleur de la montagne et d'abord je lui ai mis mes bras autour de lui oui et je l'ai attiré sur moi pour qu'il sente mes seins tout parfumés oui et son cœur battait comme un fou et oui j'ai dit oui je veux bien Oui.<sup>77</sup>

On trouve par ailleurs des petits "non", mais le chapitre lui-même est construit de manière à ce que *le non soit un moment du oui*. Molly revoit sa vie, ses amours, ses infidélités, celles de son mari, tous ses défauts, les ennuis de sa vie, et conclue sur un grand oui sans regret. Elle revit son mariage, quand elle a dit "oui" devant le prêtre, et elle accepte de le redire, encore.

Cette acceptation, chez Sollers, n'a pas ce poids tragique qu'elle a chez Nietzsche. La tension, la pression qu'engendre la pensée de l'Éternel Retour, n'est pas endurée stoïquement. Elle est sautée, *assomptée* - par le biais du dogme<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> *Le Secret*, p.94

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.98

<sup>77</sup> James Joyce, *Ulysse*, Gallimard, p.710

<sup>78</sup> «Mais oui, j'ai été, je suis et je serai toujours "croyant", comme vous dites... Et mieux que ça... Je crois à ce qui me fait plaisir. Me transporte. M'enchant. M'allège. Me donne le sentiment d'un salut. Raisonnable, non? Ou alors, je ne comprends plus rien... Chaque fois, dans la question prononcée avec un sous entendu d'effroi, de dégoût, de lèvres plus ou moins pincées, j'entends: "Vous n'allez quand même pas me dire que vous aimez ce que vous aimez?"... Comme si c'était impensable, abominable...

### III. LE SUJET DANS LE TEMPS

*Le passé est très lointain, le futur nous aspire, le présent a disparu... La mémoire est celle de l'espèce, l'avenir celui de l'ensemble, à la limite vous n'avez pas de vie, vous, là, tout de suite, ou alors si négligeable que ce n'est même pas la peine d'en parler... (...) Il n'y que lui, le roman, pour l'affirmer, le temps, le retourner, le transformer, le retrouver, le faire respirer sous vos yeux comme une peau d'étalon de course, l'isoler, l'écouter, le dilater, le contracter, l'accélérer, le freiner, lui, et le cavalier qui l'écrit, qui le lit; qui écrit et lit sa propre vie comme elle est vraiment.<sup>79</sup>*

#### 1- «je» marche seul

Comme Montaigne, Stendhal, ou encore Matzneff, Sollers, par subjectivité interposée, en parlant au nom d'un "je", se propose, et donc propose indirectement, différentes ruses existentielles.

En lisant les romans de Sollers, j'ai la sensation de quelque chose qui ne s'assied pas sur ma tête, mais d'une voix riante qui s'installe poliment à côté de moi, à une distance obligée, une voix autosuffisante et non-hystérique. Il n'y a jamais de ton de détresse qui demande. Ça n'a rien à voir non plus avec une béquille, une prothèse consolatrice. Comme dit

---

C'est drôle... Un Dieu, père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, de toutes les choses visibles et invisibles, ne me gêne pas. Au contraire.», *Portrait du Joueur*, p.187-186

<sup>79</sup> Ibid., p. 190-191

Nietzsche à propos de Zarathoustra, il est de l'autre côté du fleuve. Il invite de loin. Qui veut vienne. Qui a une oreille écoute.<sup>80</sup>

Un thème qui revient souvent: celui d'une voix dans le désert. Personne ne lit plus; personne ne peut voir; il sera vraiment lu dans longtemps; que le pêcheur pêche et que le saint se sanctifie; il fait son travail, si ça ne sert à personne, tant pis, lui "ça va très bien".

*Moi j'ai mon île et je jubile, si vous voulez je vous montre comment je fais, ça peut vous donner des idées.*

Se dessine un espace mental inscrit dans un corps, un système nerveux qui tourne.

Beaucoup de gens qui ont lu quelques pages de Sollers, m'ont dit que quelque chose les agaçait. Quand je leur demande d'essayer de dire quoi exactement, ils répondent que c'est son ton trop sûr de lui, le "je" omniprésent du narrateur, et surtout une *autosuffisance*. Il n'y a pas un besoin pressant de «l'autre». Il se débrouille très bien tout seul. A la rigueur, il se passerait même du lecteur. Il n'irait pas lui courir après. (On pense au "happy few" stendhalien.) Les rares effets de suspense sont des leurres, des pièges. Il déçoit exprès. Il ne cherche pas à séduire à tout prix, à parler de ses blessures secrètes. Le narrateur parle de lui-même, mais ce n'est pas une confession .

Corrigeons: il ne parle pas de lui-même, mais il *part* de lui-même. Assis dans son crâne-corps, il observe, et lit ce qui ce passe. C'est une lecture du réel. Chaque roman aborde la même chose (cette question de l'être, de lettre), mais à partir d'un angle différent, le "je" n'étant jamais le même d'un roman à l'autre. Comme nous l'avons dit dans chapitre précédant, il n'y a pas d'objectivité possible, elle est toujours parlée par autre chose, aveuglée par les "idéologies" du moment. A partir de là, le

---

<sup>80</sup> «Je suis un garde-fou au bord du fleuve: que celui qui peut me saisir me saisisse! Je ne suis pas votre béquille.», Nietzsche, *Ainsi Parlait Zarathoustra*.

seul moyen de dire vraiment quelque chose, c'est de partir de cette subjectivité nécessaire (on ne *sort* pas de soi), pour radiographier un aspect de son temps. C'est la seule véritable *histoire*. Elle est faite par des noms, des mémorialistes, des écrivains.

La littérature française pourrait être essentiellement définie comme une suite unique de Mémoires, c'est à dire comme l'invention d'une première personne en acte, aussi vive à écrire qu'à se souvenir. Toutes les interrogations sur le roman ne peuvent pas se cacher que c'est là, dans ce creuset effervescent, que la langue se déploie avec le maximum de couleur et de force. Saint-Simon, Voltaire, Chateaubriand, Stendhal, Proust, Céline (mais aussi Bataille, Genet, Malraux, le Sartre des *Mots*)...<sup>81</sup>

Ce "je" - qui ne prend pas de pincettes, qui ne s'excuse pas, qui s'avance sans fausse modestie, qui n'oublie pas sa dose de narcissisme et qui affirme violemment une gaieté permanente et imprenable - déstabilise un certain nombre de personnes que j'ai rencontrées. Une de mes amies a été jusqu'à brûler le livre dans sa cuisine, croiser Sollers dans un café, et lui dire ce qu'elle faisait de ses romans. Il y a donc probablement quelque part des pyromanes qui brûlent des livres. Intéressant, ce qui peut se passer dans les cuisines à la fin du vingtième siècle.

## **2- le mime du savoir absolu**

Parmi les aspects qui agacent le plus: une assurance d'érudit, une sorte de pédantisme névrotique. La voix qui parle semble tout savoir. Rien ne lui échappe. L'éveil est permanent. Chaque roman est truffé de citations: une petite encyclopédie de poche.

---

<sup>81</sup> *La Guerre du Goût*, p.311

Quelle différence entre un roman de Sollers et une encyclopédie? Sollers ne nous apprend rien qui ne soit pas trouvable ailleurs. Dans *Le Lys d'Or* par exemple, les citations sont presque toutes des morceaux de poésie chinoise. Forest<sup>82</sup> qualifie ce roman de "savante anthologie de la poésie chinoise". Or, peu de temps avant la publication du *Lys d'Or*, paraissait une petite anthologie de poche de la poésie chinoise du III<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle<sup>83</sup>, où se trouvent trois quarts des citations de Sollers. Ce *savoir* peut donc se retrouver facilement ailleurs. Je voudrais montrer, chez Sollers, un certain art de *mimer le savoir*. C'est un parti pris, une décision stratégique. Le but est de construire un réseau d'association paradoxales, qui fasse reluire une zone du savoir, pour faire gicler le sens.

Répétons qu'il s'agit ici de *roman*. Le savoir absolu est réinvesti par une perspective, par un ego, qui permet de tisser ce réseau et de le rendre signifiant. Ce qui est le plus intéressant, ce n'est pas le savoir lui-même, mais le réseau ainsi créé.

Des textes sont convoqués, mais ils sont portés par un rythme, un style. Ce style mime la facilité, la rapidité. Le narrateur semble citer de mémoire, en marchant. Les livres sont dans sa tête, ouvrable à n'importe quelle page. Des choses qui *a priori* n'ont rien à voir ensemble, se retrouvent mises en relation avec humour, et grand sérieux. L'encyclopédie stocke une masse dormante. Le roman encyclopédique sollersien anime une foule d'éléments de cette masse. Anime, c'est à dire fait vivre, incarne, donne une âme.

Les narrateurs des différents romans ont un même air d'ubiquité. Ils sont là et ils ne sont pas là. Ils sont un peu partout au même moment. Ils sont toujours *au courant*. Ils surfent sur la pensée. Ils naviguent comme des dauphins, font des percées suivies de sauts aériens. Je pense au mot

---

<sup>82</sup> cf. Ph. Forest, *Philippe Sollers*.

<sup>83</sup> *La Montagne Vide*, Albin Michel, coll. «spiritualité vivantes», 1987, 150 pages (traduction, notes et présentation de P. Carré et Z. Bianu).

de Proust, cité par Morand: "cure d'altitude mentale". Le lecteur est invité à accompagner le narrateur dans sa cure d'altitude mentale, narrateur, qui lui, y va en tous cas.

Chaque roman est l'aventure d'un sujet, bon nageur, qui avec une âme-ayant-la-forme-de-son-corps<sup>84</sup>, effectue une trouée dans son époque, donc dans le Temps.

Insistons encore: ce que j'appelle *mime du savoir absolu* n'est pas à voir comme un trait de la nature de Sollers. Ce qui est intéressant ici, c'est de se demander pourquoi l'écrivain a choisi ce procédé plutôt qu'un autre.

Nous sommes dans un espace de fiction, un effet de vérité est voulu, de telle sorte que le lecteur se fait prendre dans l'idée qu'il lit une autobiographie. Le style n'est jamais ampoulé. Tout coule, comme si on entendait quelqu'un s'adresser directement au lecteur, sans intermédiaires ni détours.

Faire parler une voix qui *va très bien*, et qui *sait tout*, présenter *un sujet fictif* qui a l'air très vrai, qui dort bien, qui interprète ses rêves, qui "sait pourquoi il jouit"<sup>85</sup>, qui déjoue ce qui l'attrape, est une manière de souffler contre une époque névrotique qui encourage la dépression, le pavlovisme, la haine de soi.

### **3- culture et conversation**

Aujourd'hui, tout le savoir humain se retrouve classé dans des bibliothèques, sur des ordinateurs, des CD-rom... Tout est là, empilé par ordre alphabétique. Mais comment savoir par quoi commencer? Pourquoi

---

<sup>84</sup> L'Église catholique, au Concile de Vienne, définit l'âme ainsi: «L'âme est la forme du corps».

<sup>85</sup> cf. «Je sais pourquoi je jouis», *Théorie des Exceptions*.

lire cela plutôt que ceci. Qu'est-ce que c'est que *la culture*? Une masse de savoir stockée et personne pour déchiffrer.

Le *Larousse* définit la culture comme l'ensemble des connaissances acquises. La culture doit être redéfinie autrement: comme *l'école des associations les plus rapides*. Dans chacun des romans de Sollers, une voix s'en charge. Je crois qu'il faut voir le texte lui-même comme un mouvement d'interprétation incessant. L'écriture est un véritable mécanisme de déchiffrement.

D'autre part, depuis l'invention du téléphone, on écrit de moins en moins de lettres, alors qu'au 18<sup>e</sup> siècle, la plupart des gens lettrés écrivaient bien. Écrire sera bientôt laissé à des spécialistes. L'écrivain Marc-Édouard Nabe, dans une émission télévisée, dit que l'écrivain est une espèce en voie de disparition, qu'il n'y en aura bientôt plus que sept ou huit. Il s'en réjouit parce que les gens seront alors obligés de mieux les traiter, de bien les bichonner. On aurait pu penser que ne plus écrire de lettres, donnant plus de place à la langue orale, l'enrichirait, que l'audiovisuel prendrait la relève. Il s'avère que non. Après l'échange épistolier, c'est la conversation qui s'appauvrit.

Les gens ne parlent plus? Bien au contraire. Tout le monde parle, mais en même temps, chacun seul, n'entendant que sa propre voix. Ce qui est en régression, c'est la *conversation*, c'est à dire: parler avec (cum) quelqu'un, non pas pour le forcer à adopter son propre point de vue, mais de manière ludique et détournée. Deux voix qui s'associent pour déchiffrer, jouer, penser un troisième point. Improviser. Pouvoir *penser en parlant*. Toucher juste. Avoir de l'esprit .

Écoutons Debord:

Ainsi, l'enseignement du spectacle et l'ignorance des spectateurs passent indûment pour des facteurs antagoniques alors qu'ils naissent l'un de l'autre. Le langage binaire de l'ordinateur est également une irrésistible

incitation à admettre dans chaque instant, sans réserve, ce qui a été programmé comme l'a bien voulu quelqu'un d'autre, et qui se fait passer pour la source intemporelle d'une logique supérieure, impartiale et totale. Quel gain de vitesse, et de vocabulaire, pour juger de tout! Politique? Social? Il faut choisir. Ce qui est l'un ne peut être l'autre. Mon choix s'impose. On nous siffle, et l'on sait pour qui sont ces structures. Il n'est donc pas surprenant que, dès l'enfance, les écoliers aillent facilement commencer, et avec enthousiasme, par le Savoir Absolu de l'informatique: tandis qu'ils ignorent toujours davantage la lecture, qui exige un véritable jugement à toutes les lignes; et qui seule aussi peut donner accès à la vaste expérience humaine antéspectaculaire. Car la conversation est presque morte, et bientôt le seront beaucoup de ceux qui savaient parler.

Sur le plan des moyens de la pensée des populations contemporaines, la première cause de la décadence tient clairement au fait que tout discours montré dans le spectacle ne laisse aucune place à la réponse; et la logique ne s'était socialement formée que dans le dialogue. Mais aussi, quand s'est répandu le respect de ce qui parle dans le spectacle, qui est censé être important, riche, prestigieux, qui *est l'autorité même*, la tendance se répand aussi parmi les spectateurs de vouloir être aussi illogiques que le spectacle, pour afficher un reflet individuel de cette autorité. Enfin, la logique n'est pas facile, et personne n'a souhaité la leur enseigner. Aucun drogué n'étudie la logique; parce qu'il n'en a pas besoin, et parce qu'il n'en a plus la possibilité. Cette paresse du spectateur est aussi celle de n'importe quel cadre intellectuel, du spécialiste vite formé, qui essaiera dans tous les cas de cacher les étroites limites de ses connaissances par la répétition dogmatique de quelque argument d'autorité illogique.<sup>86</sup>

Donc, décadence de ce que l'on appelle le *dialogue* dont la pratique permet l'exercice de la *logique*.

Les romans de Sollers sont un enchaînement de séquences, dont une grande partie sont truffées de dialogues, en particulier *Le Cœur Absolu* et *Les Folies Françaises*, presque entièrement composés de courtes conversations.

---

<sup>86</sup> Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Éd. Gérard Lebovici, Paris, 1988, et Gallimard, 1992, p.37-38



#### 4- un espace existentiel

Le nihilisme quotidien, l'aliénation, l'ennui, ne peuvent être *surmontés* que par une forme nouvelle de guerre: la guerre privée. Soit de la vie privée. Guerre spirituelle. Dans les romans apparaît un espace existentiel particulier, inspiré d'un certain XVIII<sup>e</sup> siècle, de Sade, de Casanova. La Société du Cœur Absolu (SCA), renversement de la Société des Amis du Crimes (SAC) de Sade, inscrit dans sa charte: "La Société a pour but le bonheur de ses membres. Par bonheur, on entend, dans l'ordre qu'on veut, le plaisir et la connaissance."<sup>87</sup> Le roman alterne entre des scènes érotiques et des méditations théologiques, philosophiques, littéraires.

Les scènes érotiques ne sont jamais décrites de façon à exciter la libido du lecteur. On ne bande pas. De la littérature érotique, on en trouve partout dans les gares. Sollers décrit crûment, rapidement, ironiquement. A la manière des tableaux de Picasso, il introduit le rire là où certains préfèrent sacraliser sur un fond solennel, religieux. Ce qui prime ici, c'est le langage.<sup>88</sup> La description du coït est ramenée à sa plus simple expression, pour laisser la place à des conversations qui elles, prennent en main la charge érotique. Un exemple discret:

- Vous êtes impossible...
- Lâchez-moi...
- Pour rien au monde.
- Pourquoi?

---

<sup>87</sup> *Le Cœur Absolu*, p.54

<sup>88</sup> «Les rapports physiques et le langage sont à mon avis équivalents. Ce qui ne veut pas dire qu'on est obligé de passer aux rapports physiques.», in «Le Corps», *L'Infini*, n°47, automne 1994, Gallimard, p.16

- Vous êtes divertissant.
  - Et moi, je me demande ce que vous êtes... Une absence, une drôle de présence... Quand vous êtes là, vous n'êtes pas là; et quand vous n'êtes pas là, vous êtes plus que jamais là.
  - Privilège des dieux.
  - Mais oui, mon salaud.
- Le «salaud» de Liv... Ton bas, retenu, faussement éraillé, raffiné, rauque... Rien que pour ça...<sup>89</sup>

Dans *Le Cœur Absolu*, le narrateur déchiffre ses carnets de souvenirs érotiques à ses deux amies. D'une expérience supposée vécue par le narrateur et retranscrite en style télégraphique compressé, incompréhensible<sup>90</sup>, on aboutit à une expérience racontée à haute voix, en détail. Cette histoire écoutée, les trois personnages sont, soit excités (il s'en suit alors une autre scène érotique), soit amusés, d'où une conversation ludique, souvent ironique.

La spécificité des conversations érotiques dans les romans de Sollers, c'est *l'entente* entre les interlocuteurs. Elle est manifeste dans de courts échanges elliptiques du genre: "- On s'en va, mes anges? - On s'en va."<sup>91</sup> Ou encore: "- On y va? dit Sigrid. - On y va."<sup>92</sup>

*Les Folies Françaises* est une longue conversation pointillée entre le narrateur et sa fille. Pas la moindre "image" de coït, simplement de petites esquisses périphériques, une nuque, une cheville, un rire, un mot.

- A quoi penses-tu?
- A rien. Et toi?
- Presque rien.

---

<sup>89</sup> *Le Cœur Absolu*, p.132

<sup>90</sup> «- LUNDI, 14 h-15 h 30 : *Maria*. Séville. Calèche en mousseline. L'imperméable de l'amant. L'Américaine forcée. Prière d'autrefois.

21 h 30 : *Vera*. Castration, mise en scène. Rage devant masturbation.

- MARDI, 22 h : *Françoise*. Transe. "Sois tendre." "Tout le monde part pour l'Asie." Trois heures du matin. Lettre.», Ibid., p.104

<sup>91</sup> Ibid., p.227

<sup>92</sup> Ibid., p.208

Tu remues la tête, tes cheveux dégagent ton cou. Je ne te vois presque plus, joues, poignets, chevilles. On attend le noir. On ne parle plus.<sup>93</sup>

Le long des pages, le narrateur résume à sa fille quelques piliers fondamentaux de la littérature française tout en ayant l'air de discuter de tout et de rien; tout s'embranché à point nommé, pas d'ennui, pas de didactisme. Les sentiments sont entièrement distillés dans de petits dialogues elliptiques. Beaucoup de sous-entendus très clairs, de points de suspensions précis. Il n'y a jamais de flou, de vague, de nuages indéterminés. Sollers procède en général par sauts, par une pensée en archipel. De petites touches très bien dessinées, mais espacées l'une de l'autre, une sorte d'impressionnisme.

Cette métaphore de l'archipel convient aussi bien aux épisodes érotiques qu'à la pensée de Sollers elle-même, telle qu'elle se déploie dans son écriture. Les deux sont inséparables. Ils s'alimentent l'un l'autre jusqu'à se confondre dans la forme même du roman.

Soit cette phrase ambiguë de Proust: "La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature."<sup>94</sup>

Opposons-là à celle-ci, de Mallarmé: "Le monde est fait pour aboutir à un beau livre."<sup>95</sup>

La phrase de Mallarmé peut conduire à ce que Sollers appelle *le catéchisme Flaubert*<sup>96</sup>, c'est-à-dire à l'art pour l'art, au mépris de la vraie vie. On finit par placer une hiérarchie schopenhauerienne: l'art est supérieur à la vie, l'art est tout, la vie n'est rien. On pense au *A Rebours* de Huysmans.

---

<sup>93</sup> *Les Folies Françaises*, p.21

<sup>94</sup> Proust, *Le Temps Retrouvé*, Gallimard, coll. «folio», p.202

<sup>95</sup> Mallarmé, dans une lettre à Jules Huret, in *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891

<sup>96</sup> *La Fête à Venise*, p.159

Or, nous sommes condamnés à avoir un corps, et, à ne pas consentir à l'habiter, c'est-à-dire à ne pas le considérer comme *sexué*, on s'en sort mal: refoulements, névroses, religions, folies etc.

La phrase de Proust dit tout le contraire. Elle nous rapproche de Heidegger<sup>97</sup>. La vie est bien là. On y habite joyeusement, et la littérature la révèle, lui donne le poids lumineux - la légèreté et le rire - de l'Être<sup>98</sup>.

La littérature, le langage littéraire, et la parole, à condition qu'on sache penser et parler en même temps (je pense aux improvisations des joueurs de jazz), n'étouffent pas une soi-disant *vraie vie*, ils la présentent et permettent de l'habiter dans l'éclaircie de l'Être.

La littérature comme le *système nerveux* de la vie, l'éclairage.

Cézanne: «L'art est une harmonie parallèle à la nature, que penser des imbéciles qui vous disent que l'artiste est toujours inférieur à la nature?»  
Être bien parallèle, *voilà*.<sup>99</sup>

## 5- le jeu dans la question sexuelle

Casanova est jusqu'à aujourd'hui interprété comme un apologue du sexe. Un prince viril de l'érotisme dionysiaque. Le même phénomène se colle sur Sollers. Ils sont vus (plutôt que lus!) comme des obsédés sexuels, des érotomanes spécialistes du cul. Or, dans leurs œuvres respectives, jamais d'apologie du sexe, d'hédonisme naïf. La seule manière de traiter la question, de se débarrasser de sa part de mort, de la déjouer, c'est de la *prendre* irreligieusement, avec désinvolture. A

---

<sup>97</sup> «Penser contre les valeurs ne signifie donc pas proclamer à grand fracas l'absence de valeur et la nullité de l'étant, mais bien ceci: contre la subjectivation qui fait de l'étant un pur objet, porter devant la pensée l'éclaircie de la vérité de l'Être.», Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, 1946

<sup>98</sup> L'Être est ce qui est, par opposition au Non-être, qui est ce qui n'est pas.

<sup>99</sup> *La Fête à Venise*, p.199

l'opposé d'un Henry Miller ou d'un D.H. Lawrence, rien de sacré ici<sup>100</sup>. Ironie permanente. "Je suis un athée complet sur ce sujet."<sup>101</sup> dit Sollers.

On qualifie souvent de misogynie une forme d'athéisme sexuel. D'incrédulité déterminée. Qu'ensuite cela vexé ou dérange ce qui ont intérêt à ce que la vie se reproduise mécaniquement, cela n'étonnera personne.

La censure n'est jamais que cela: rabattre une formulation logique parfaitement articulable sur le soupçon sexuel: ce qui entraîne dans mon cas un certain nombre d'épisodes qui varient comme résistance et comme dénégation. J'étais depuis dix ans, paraît-il, un écrivain du libertinage commercial, pris par une sexualité débordante, animée d'une crédulité sexuelle naïve, alors qu'il suffit de vérifier que tout est chez moi propédeutique au détachement de la sexualité: puis tout récemment, on a eu le discours de la dérision, la dérisonnite, parce qu'il n'y a pas d'autre moyen de faire avec une vibration qui échappe, par son oscillation, à un système que projeter sur lui des assignations qui sont en général toujours sexuelles.<sup>102</sup>

Chez Picasso, chez Sollers, et chez Casanova, il y cette *oscillation*. On peut parler de *jeu*, au sens où, quand un écrou est légèrement dévissé, il joue, il oscille. C'est toujours le même principe: infuser du jeu dans la grande machine humaine, pour que de cette matière brute et compacte ressorte une puissance comique. Un jeu, c'est à dire un rire, une ironie, je veux dire une lucidité. Une lucidité par éclairs, *obscène*. Les séquences des romans de Sollers, sont comme le démontre Forest, des *épiphanies*. Épiphanie: grappe formée des «synonymes» suivants: rire, ironie,

---

<sup>100</sup> «Je feuilleté un livre de Miller sur D.H. Lawrence... Il le compare à Jésus-Christ... Mon dieu, encore la religiosité protestante... Le sexe comme clé du cosmos... Bientôt l'astrologie, l'alchimie... L'évangile libertaire... Exactement le contraire de la méthode vénitienne et française qui consiste à passer à travers toutes les superstitions au moyen de la désinvolture sexuelle...», *Le Cœur Absolu*, p.385

<sup>101</sup> Catherine Clément, Philippe Sollers, p.59

<sup>102</sup> *Lieux Extrêmes*, n°4, p.25

lucidité, obscénité, pointes, instants, méditations, lecture, écriture, parole, jouissance...

- Mais pourquoi les obscénités?
- J'aime savoir.
- Savoir quoi?
- Pourquoi et comment il y a un principe de mensonge dans tout discours. Les obscénités peuvent être simplement un signe de lucidité. Encore faut-il les mettre en situation."<sup>103</sup>

La littérature apporte du jeu dans le discours. Ce jeu consiste en un *espacement*, un décalage qui crée le rire, force l'avortement de toute *croissance*, et fait surgir une *lumière* sur la question de l'Être. Il ne s'agit pas d'une blague qui ferait rire, ni d'une pure superficialité. "Superficiels... par profondeur!" dit Nietzsche dans l'avant-propos du *Gai Savoir*<sup>104</sup>. Il faut s'en tenir sagement à la surface (ne pas croire à la Vérité). S'en tenir à la surface et savoir y rester, sans effondrement suicidaire, ni explosion religieuse, est tout un art. C'est là qu'on trouve le véritable athéisme - *paradoxalement* divin et paradisiaque.

Encore cet Éternel Retour du Même... Une trop grande lucidité, un athéisme si radical, peut mener vers une impasse. Peut s'en suivre un désenchantement aussi radical. Une perte du "goût de la vie". Le vouloir

---

<sup>103</sup> *Le Lys d'Or*, p.111

<sup>104</sup> «Non, ce mauvais goût, ce besoin de vérité, de la "vérité à tout prix", cette folie de jeune homme nous dégoûte: nous avons bien trop d'expérience, de sérieux, de gaieté, de brûlures, de profondeur... Nous ne croyons plus que la vérité reste vérité sans ses voiles; nous avons trop vécu pour cela. Nous faisons maintenant une question de décence de ne pas vouloir tout voir nu, de ne pas assister à tout, de ne pas chercher à tout comprendre et tout "savoir". "Est-ce vrai que le bon Dieu est partout? demandait une fillette à sa mère. Je trouve cela bien indécent..." Indication pour les philosophes! On devrait honorer davantage la pudeur que la nature met à se cacher derrière l'énigme et les incertitudes. Peut-être la nature est-elle une femme qui a ses raisons pour ne pas laisser voir ses raisons? Peut-être son nom est-il *Baubô*!... Ah! ces Grecs, comme ils savaient vivre! Cela demande la résolution de rester bravement à la surface, de s'en tenir à la draperie, à l'épiderme, d'adorer l'apparence et de croire à la forme, aux sons, aux mots, à tout l'Olympe de l'apparence! Ces Grecs étaient superficiels... par profondeur! Et n'en revenons-nous pas là, nous casse-cous de l'esprit, qui avons escaladé le sommet le plus élevé et le plus dangereux de la pensée actuelle et qui, de là, avons regardé autour, et qui, de là, avons regardé en bas? Ne sommes-nous pas, précisément en cela... des Grecs? Des adorateurs de la forme, des sons, des mots? Artistes donc?», Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Gallimard (traduction d'Alexandre Vialatte).

vivre s'essouffle, et tout se vautre dans le gris, c'est-à-dire que tout se vaut dans un néant.

La force démystifiante ne mène pas non plus à Bouddha, du moins elle ne s'y arrête pas. On ne sort pas définitivement du *cercle de la vie et de la mort*. On s'en espace, pour mieux y replonger, par un entraînement propédeutique permanent: la littérature.

Décomposons *linéairement* et *caricaturalement* le processus: a) je crois à la vie comme à un grand sommeil: opium et biologie; b) je n'en sors pas car où irais-je, il n'y rien d'autre, mais je m'en décolle grâce à certaines expériences vécues... et je remarque des coulisses, des acteurs, le décor d'un théâtre; c) je replonge dans la vie (pas le choix il n'y a rien d'autre) qui devient maintenant une scène de théâtre; d) je me rends compte que je joue mieux, que je dors mieux, que je peux changer, truquer, créer le texte, les décors, etc.

La *vie* suit son cours, mais accompagnée d'une conscience (mémoire, logique, comédie) qui n'efface pas le tragique du *cercle-de-la-vie-et-de-la-mort*, mais le rend habitable et divin, en l'enrobant et l'infusant de fibres comiques.

Ce qui est appelé *comique*, n'est que ce mince courant électrique, cet *espacement* immatériel et fragile, issue d'une tension entre deux pôles. Ces pôles seraient ceux de paradoxes qui font des étincelles, ou de l'écartement, l'écartèlement, *la picassisation*, la fission d'une boule de plomb tragique.

Une force naturelle sociale et biologique veut irrésistiblement réunir ses deux pôles, les faire se fondre ensemble, se reproduire, pour ne faire qu'un... et en finir (fusion, pulsion de mort) avec le Temps. Tout le combat se trouve donc dans le maintien d'une tension. C'est un éveil permanent qui ne veut pas dire réveil<sup>105</sup>. Une façon taoïste de se maintenir

---

<sup>105</sup> Pour cette distinction nous renvoyons à la cinquième section de la cinquième partie de ce mémoire.

dans le Temps. Attraper l'instant, le continuuel recommencement, le fourmillement perpétuel, tout en visualisant sa place dans l'histoire, sa prise en compte dans une logique historique (historiale).

C'est assez curieux, mais toute l'acquisition et le maniement du savoir (histoire, théologie, psychanalyse, philosophie) ne revient, en fin de compte, qu'à mieux se dépêtrer, se décoller du Temps Social. On est bien seul, mais pour pouvoir le rester, il convient de se mettre au courant. D'habiter le langage pour mieux en sortir<sup>106</sup>...

Au début du *Secret*, le narrateur emmène son fils dans un magasin de jouets boulevard St-Michel, L'Oiseau de Paradis.

L'oiseau, le paradis, les voûtes, parfois la musique, ont un avant-goût de là-bas, là où il n'a plus rien à faire d'autre que jouer et dormir. «Qu'est-ce que tu aimes?» - «Dormir, jouer.» - «Et encore ?» - «Jouer, dormir, jouer.» - «Tu gardes ça comme un secret entre nous, d'accord?» - «D'accord.»<sup>107</sup>

## 6- le tao chinois en français

*Finnegans Wake* de Joyce, bien que traduit en français, est un livre intraduisible. Il est écrit dans un anglais éclaté en une douzaine de langues; il fourmille de néologismes. On a pu dire de *Lois* de Sollers, qu'il en était une sorte de traduction. La langue, dans ce roman, y subissait des déformations similaires qui donnaient une meilleure idée du roman de Joyce qu'une véritable traduction.

---

<sup>106</sup> "L'écrivain n'est pas dans la langue", affirme Sollers, dans «Le Tri», *Improvisations*.

<sup>107</sup> *Le Secret*, p.37



*Le Lys d'Or*, bien que citant un grand nombre de poèmes taoïstes chinois, contient de nombreux passages que l'on peut considérer comme plus éclairant que de simples traductions. On trouve, au détour des pages, de véritables petits poèmes en prose.

Certains ressemblent à des haïkus japonais, ces poèmes instantanés qui, en dix-sept syllabes, essaient de fixer une goutte de présent. En général, un haïku procède en trois touches successives (1- vague fond de décor. 2- un élément en plus, une ligne. 3- mouvement brusque, pointe inattendue). Trois exemples:

Dans la forêt obscure  
Une baie tombe:  
Le bruit de l'eau.<sup>108</sup>

Une fleur tombée  
Remontant sur la branche?  
C'était un papillon.<sup>109</sup>

Assoupie  
le flux du printemps  
et sa chevelure défaite<sup>110</sup>

C'est le principe du *satori zen*. Un *nirvana* soudain. Le nirvana bouddhiste classique s'acquiert avec le temps, dans la durée, le *satori* japonais, arrive comme un éclair instantané. Chez Sollers, on retrouve le principe: une caresse, qui se prolonge, puis une touche inattendue qui provoque un réveil.

(1) Une des mouettes vient de revenir à son poste. (2) Elle vole contre le vent, ailes battantes, tête et bec penchés pour voir et saisir.(3) *Et plongeon gris-blanc dans le bleu.*<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Cité par Allan W. Watts, *Le Bouddhisme Zen*, Payot (traduit de l'anglais)

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Cité par Kenneth White, *Une Apocalypse Tranquille*, Grasset, 1985

Dans l'exemple qui suit, on peut déceler trois petits haïkus, qui en forment un plus grand.

(I-1) Je suis au sud. (I-2) Je regarde au nord. (I-3) A droite, rose léger.  
(II-1) Le soir, (II-2) à gauche, (II-3) couchant rouge. (III-1) Nuit d'ardoise.  
(III-2) On voudrait écrire dessus, (III-3) à la craie.<sup>112</sup>

Dans *Le Lys d'Or*, le narrateur à travers ce qu'il vit, explique de manière claire, occidentalisée, ce qu'est le vide taoïste. Mieux qu'un essai ou qu'une traduction, il transpose par la voie du roman, tous ces concepts abstraits. Aujourd'hui, pour aborder le tao, le zen, ou n'importe quelle philosophie orientale, l'européen a à sa disposition une foule d'essais dont la plupart sont, soit pompeux, écrits par des spécialistes, soit à tendance *new-age*, imbibés de flou mystique. Les traductions sont souvent difficiles et approximatives (comment reproduire l'effet d'un idéogramme chinois dans une langue à alphabet?). Le narrateur du *Lys d'Or* s'approprie ce qu'il veut, sans souci de fidélité. Il ne cherche pas à expliquer le sens original de la philosophie chinoise. Les poètes sont convoqués sans aucun respect, sans solennité en trop:

On est au début du neuvième siècle, dans le monastère du Torrent bleu.  
Le *type* s'appelle Wei Ying-Wou.

(...)

*Celui-là c'est Han Chan. (...) «Le sans-pensée est l'absence de pensée dans la pensée même.»* Comprenne qui pourra. Vous savez qu'en Chine, naturellement, tous les fleuves coulent vers l'orient. *Le blanc vide se fait vin*, la lune est là je vous quitte. Je vais me raconter dehors, la bouteille à la main, que je suis le néant des étoiles, *ou quelque chose dans ce genre*. J'aime m'allonger sur le gravier frais. Ne pas me souvenir comment je suis rentré me coucher.<sup>113</sup> (C'est nous qui soulignons.)

---

<sup>111</sup> *Le Lys d'Or*, p.113

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.133

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.56-57

Le narrateur se laisse aller.

Le noir est tombé maintenant, mais il y a une lumière du noir. Le village est loin, le village est près, le lit est très près et à des années de distance. Continue dans la nuit, elle te prolonge. Parmi les neuf gouffres célèbres, il y a la baleine, l'eau immobile, l'eau courante, *j'ai oublié les six autres*.<sup>114</sup> (C'est nous qui soulignons.)

Ce ton trivial va très bien avec le taoïsme, qui est une voie qui tend à sortir l'homme de la banalité, par la banalité.

De plus, Sollers fait sienne une Chine intérieure:

Nous devrions aller là-bas un jour, chérie. Le soleil n'y est pas le même soleil. La douceur de l'air est poignante. Quelque chose s'est passé là. Tout est calme et comme troué. J'aime la Chine, mais la Chine est partout. Elle n'arrête pas d'émettre un signe enveloppé, furtif, éclatant et vide.<sup>115</sup>

On échappe à tout orientalisme, à tout fétichisme, à tout exotisme qui voile le sens sous le mystère. La Chine est partout, c'est-à-dire qu'une fois intégrée, une fois *sentie* cette philosophie, on peut voir le monde à travers elle. *On peut l'écrire en français*. Non pas la retranscrire, mais la créer à nouveau.

## 7- quelques notations sur l'a-temps

Le narrateur sollersien parle du cœur du temps. Un des thèmes majeurs de tous les romans, c'est le temps. Sollers, dans la suite de Proust, attrape à sa manière, *la véritable substance du temps*.

---

<sup>114</sup> Ibid., p.152-153

<sup>115</sup> Ibid., p.152

Dans la vie courante, la plupart du temps, voire tout le temps, nous sommes attrapés dans une continuité où le point présent est noyé dans du passé et du futur. Le corps n'est que là où il est, mais l'esprit non, il s'échappe et déborde du pur présent dans une conscience plus large. Est-il possible de se ramasser dans une tranche verticale instantanée? Un instant non-mesurable. Un zéro. Un flash d'éternité. Nier le temps dans l'a-temps.

Un des spectacles que j'aime le plus: comment une coquille d'œuf sèche en trois secondes après avoir été plongée trois minutes dans la convulsion liquide. Il y a un mystère, là. Vous le prenez délicatement avec une petite cuillère dans la casserole, il devient sec d'un coup... Magie pure. Transmutation du temps. Pas de temps...<sup>116</sup>

Le taoïsme et le zen sont des philosophies, des techniques poétiques qui tentent d'approcher un *pur présent*. La poétique issue du bouddhisme zen, contrairement au bouddhisme indien qui travaille dans la durée, place le nirvana, l'éclair de l'éveil, dans l'instant. La méthode consiste à mettre en avant un paradoxe brutal qui, brisant le cours confortable de la logique linéaire, produit l'effet d'une gifle qui force à se rassembler, se résorber dans l'instantané de cette gifle, et par là à toucher du bout du doigt, et pour un temps très court, *le vide de l'a-temps*.

Aujourd'hui, la religion de l'image (le spectacle et l'ensemble de ses processus d'aliénation) a intensifié ce qui a toujours été: le temps de la communauté. Ce *temps de tous* est aujourd'hui planétarisé, comme si le ciel était remplacé par un immense écran, avec la date et l'heure dans un coin. Ce temps est scandé par les événements dont on choisit de faire des événements, des *actualités*.

(...) la définition de la *seconde* fonde le TAI, le Temps Atomique International... Le Temps Universel étant réglé sur la rotation de la Terre,

---

<sup>116</sup> *Le Cœur Absolu*, p.342

le jour légal est de 86 400 secondes «atomiques»... Évidemment, il faut parfois rajouter une seconde en fin d'année... On a des lasers stabilisés, maintenant, des antennes paraboliques... Midi reste, en moyenne, l'heure où le soleil est au sud...

(...)

L'anti-temps, c'est le temps que la Science ne peut pas compter. Je travaille là-dessus, voilà tout. Il est probable que ça n'a de sens que pour moi. J'aimerais mieux dire , *l'a-temps*, d'ailleurs. Titre général: *Quelques notations sur l'a-temps*.<sup>117</sup>

Le récit est rythmé de ce que les critiques malveillantes ont appelé des bulletins météo<sup>118</sup>. En vérité ce sont de contre-bulletins météo. Des pointes d'instant captés dans la langue, en opposition avec le temps spectaculaire falsifié de la communauté. Quelques exemples:

Les mouettes volent au-dessus de nous, le bleu de midi est diffusé dans toutes les variantes de bleu, on revient sur la table, on sèche...<sup>119</sup>

Le jour glisse, la lune blanche remplace le soleil rouge du matin; les bruits du quai, dans la nuit verte et noire, se détachent et montent.<sup>120</sup>

Les bateaux arriveront dans dix jours, il fait toujours aussi beau, poussée des lauriers dans le bleu, ombres stables.<sup>121</sup>

Longs soirs rouges, léger vent, rides légères, pied de nez pour rire dans le commencement bleu-gris de la nuit.<sup>122</sup>

Ces petites pointes sont saupoudrés dans tous les romans. Elles sont plus bleues, brèves et aiguës dans *Le Cœur Absolu*, plus colorées dans *La Fête à Venise*, plus blanches et étalées dans *Le Lys d'Or*. Le plus

---

<sup>117</sup> Ibid., p.237

<sup>118</sup> Renaud Matignon, «Un charabia de bulletin météo», *Le Figaro Littéraire*, vendredi 22 janvier 1993.

<sup>119</sup> *Le Cœur Absolu*, p.300

<sup>120</sup> *La Fête à Venise*, p.239

<sup>121</sup> Ibid., p.129

<sup>122</sup> Ibid., p.233

souvent, ce sont des «photographies» du ciel et des oiseaux qui le strient. En voici encore un, comme un «polaroïd» au-delà de la représentation, une esquisse de peintre:

Le soleil joue avec les nuages. Cheminées, fractures, taches grises, rayons. Échancrures de bleu revenant en force...<sup>123</sup>

Le narrateur sollersien insiste vivement sur son temps à lui. Ses actualités à lui. Hors de la sphère marchande. Le temps égotiste, *pour rien*. Il appuie, il souligne de petites choses a priori banales, et que personne ne relèvera jamais. Il sauve des eaux biologiques ou historicistes, des morceaux de temps gratuit.

Je vais dîner seul. Friture de poissons, festin. Il fait beau, tout est couleur brique, les cloches viennent de balayer le ciel, le rose descend sur les toits... Personne ne me croira si je dis qu'à ce moment précis, une fois pour toutes, alors que je bois mon premier verre de vin, le *Donna Bruna*, de Gênes, bleu de prusse, passe.<sup>124</sup>

Aussi:

Ce qui compte, là, tout de suite, c'est le corps à promener d'un bout à l'autre du grand rectangle liquide, le bleu dans la bouche et les yeux, les hirondelles plongeant à droite et à gauche, la pensée intermittente de Luz nue dans sa chambre (...).<sup>125</sup>

L'écriture est on ne peut plus instantanée, elle est synchronisée avec le moment vécu. Le texte semble s'écrire au moment même où le corps vit ce qu'il vit.

---

<sup>123</sup> Ibid., p.217

<sup>124</sup> *Le Cœur Absolu*, p.404-405

<sup>125</sup> *La Fête à Venise*, p.33

Ouvrons ici une parenthèse: il est important de noter que malgré une critique constante du modernisme, il n'y a jamais de passéisme chez Sollers. Le progrès technique n'est jamais remis en cause, *pour lui-même*. Que les avancées de la technique bouleversent nos rapports au temps, soit, mais cela ne veut pas dire qu'il faut *pathétiser*. Les choses changent, tant mieux, à condition qu'on ne perde pas la mémoire en même temps. Le narrateur du *Lys d'Or* se déplace dans une voiture à quatre roues motrices. Il est ravi du confort et de la vitesse à laquelle il peut se déplacer, de son île dans l'Atlantique, jusqu'au château de sa «dulcinée», en Touraine. Le narrateur de *La Fête à Venise* s'amuse avec un fax. Dans la maison très discrète où il vit à Venise, il filme son amie avec une petite caméra vidéo. Tous ces moyens nouveaux ne sont jamais *satanisés*. Sollers est bien dans son temps, absolument moderne. A distinguer d'avec le modernisme, cette religion du progrès qui, sans soucis éthique et dans un optimisme naïf, place là son salut.

Cette instantanéité du corps et de l'écriture, ce n'est là qu'un des aspects du temps dans l'œuvre de Sollers. Il convient de s'étendre aussi sur ce qu'on pourrait appeler *le temps élastique*.

Ici, au bout de trois semaines, un jour vaut dix jours. Le temps se dépose, se détend, je descends avec lui, il se retrouve dans les plis qu'il est le seul à connaître, et puis, tout à coup, en surface, rapide, il marque ses écarts, ses blancs. Avant-hier, c'était il y a un mois. Le dernier hivers est plombé dans une série indéchiffrable d'hivers. Des pans de printemps remontent, attentes, marches, échiquier poursuivant sa vie loin de moi. A l'inverse, tenez, je prends ce début d'après-midi où nous étions en taxi ensemble. Je vous raccompagne chez vous, rappelez-vous. Nous traversons la place de la Concorde, je vous dis que j'ai envie de vous embrasser, vous répondez du tac au tac: «Là? vraiment? tout de suite?» Ce n'était pas non, et même plutôt oui. J'aurais dû. Et en même temps: impossible. Pourquoi? Voilà vingt secondes qui n'en finissent plus de se

dilater, à présent, il s'agit de temps contagieux à l'état pur, il enveloppe la voiture, la place grise, le chauffeur indifférent, l'obélisque et les statues froides, votre corps renversé en arrière, le mien, mon bras passé au-dessus de vos épaules (sans vous toucher!). «Là, vraiment, tout de suite?»<sup>126</sup>

Le temps se contracte à certains endroits, se détend à d'autres. Comme un muscle, un organe à replis, il respire.

C'est la mémoire, l'écriture, qui sauvegarde l'instant, le met en perspective par rapport aux autres instants. Chaque instant à sa couleur, son intensité. Certains passent dans l'oubli, d'autres sont soulignés, gravés dans la mémoire, la sensation. *Le temps contagieux*, qu'est-ce que c'est? C'est la mémoire involontaire de Proust. La fameuse madeleine. Dans la citation ci-dessus, c'est la voix qui dit: "Là, vraiment, tout de suite?", qui contamine tout l'espace alentour. Ces quelques mots renferment, pour la mémoire, une poche de sensations.

Dans *Le Cœur Absolu*, le narrateur lit et déchiffre son *carnet rouge*.

Il est temps de l'ouvrir le carnet... Le carnet rouge... La malle aux trésors... Tout le reste n'est rien... Les efforts pour faire croire et se faire croire qu'il y a autre chose!... Gros yeux, mouvements du menton, plaidoiries, raidissements, obsessions de domination, coup d'épée dans l'eau, gémissements, cinéma, visions tragiques, fascinations, fric, fleurs bleues, techniques, robots, science, dévouements, idéaux... L'humanité est ingrate pour sa convulsion... Oublieuse... Jalouse... Toujours honteuse, au fond... On jouit vite, plutôt mal que bien; on enrage d'avoir joui parce que la jouissance ne se laisse ni arrêter ni saisir; on s'en veut; on construit des positions de défense par rapport à ça; on efface les traces... Plaisir d'amour ne dure qu'un moment... Haine de l'amour dure toute la vie... Il leur faut l'obstacle, l'impossible, la souffrance, la catastrophe, le châtement, le ressentiment... Réprobation de l'instant et de sa substance, voilà... Et pour moi, au contraire: l'instant, seulement l'instant, l'instant et sa lettre de feu, corps, couleurs, paysages. Le «carnet rouge»? Simples annales de l'instant... Entailles, incisions de la chance vécue, sans détours...

---

<sup>126</sup> *Le Lys d'Or*, p.107



G.A. (Grande Année). P.A. (Petite Année). Et, à l'intérieur: G.M. (Grand Mois). P.M. (Petit Mois). G.S. (Grande Semaine). P.S. (Petite Semaine). P.S. (Petite Semaine). Et puis, de temps en temps, G.J. (Grand Jour). Voilà, on y va.<sup>127</sup>

Ce carnet renferme de petits blocs compressés de mots clés. Le lecteur ne peut pas les comprendre. Ils ne font sens qu'au narrateur lui-même qui les déchiffre à son interlocutrice dans le roman. A la lecture de ces blocs, des ces suites de mots isolés, en style télégraphique, toute sa mémoire revient, déplie l'instant passé et le ramène au présent. D'une heure passée avec une femme dont il n'a jamais su le nom, il ne retient qu'un mot inscrit sur son T-shirt: SUMATRA. De la lecture de ce simple nom, découle tout le souvenir de la scène érotique, et de ce souvenir là, le souvenir d'un après-midi passée.

Dans toute cette séquence, le signe clé va rester SUMATRA, c'est lui qui me restitue d'un coup l'atmosphère de chaleur et d'eau, l'été sans bords, la gratuité de l'aventure, le dé clic de porte qui s'ouvre enfin dans la mer du temps, l'appel d'air du désir, le goût d'une peau.<sup>128</sup>

Dans *Le Cœur Absolu*, le narrateur prend le parti de ne compter le temps qu'à partir du plaisir érotique. Le cœur du temps c'est le désir. Le temps est donc rythmé à partir d'une suite de noms de femmes.

- Ne vous dérobez pas. Définissez. Il faut préciser cette affaire de calendrier. Et premièrement pourquoi prendre la baise comme horloge?
- Un: ce n'est pas la baise mais la conscience qu'on en a. Deux: il s'agit de l'anti-temps à l'état pur.
- Davantage que la drogue?
- Rien à voir. La drogue, ou n'importe quelle autre substance, alcool compris, est un démultiplicateur de temps. Pas un anti-temps.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> *Le Cœur Absolu*, p.102-103

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.104

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.237

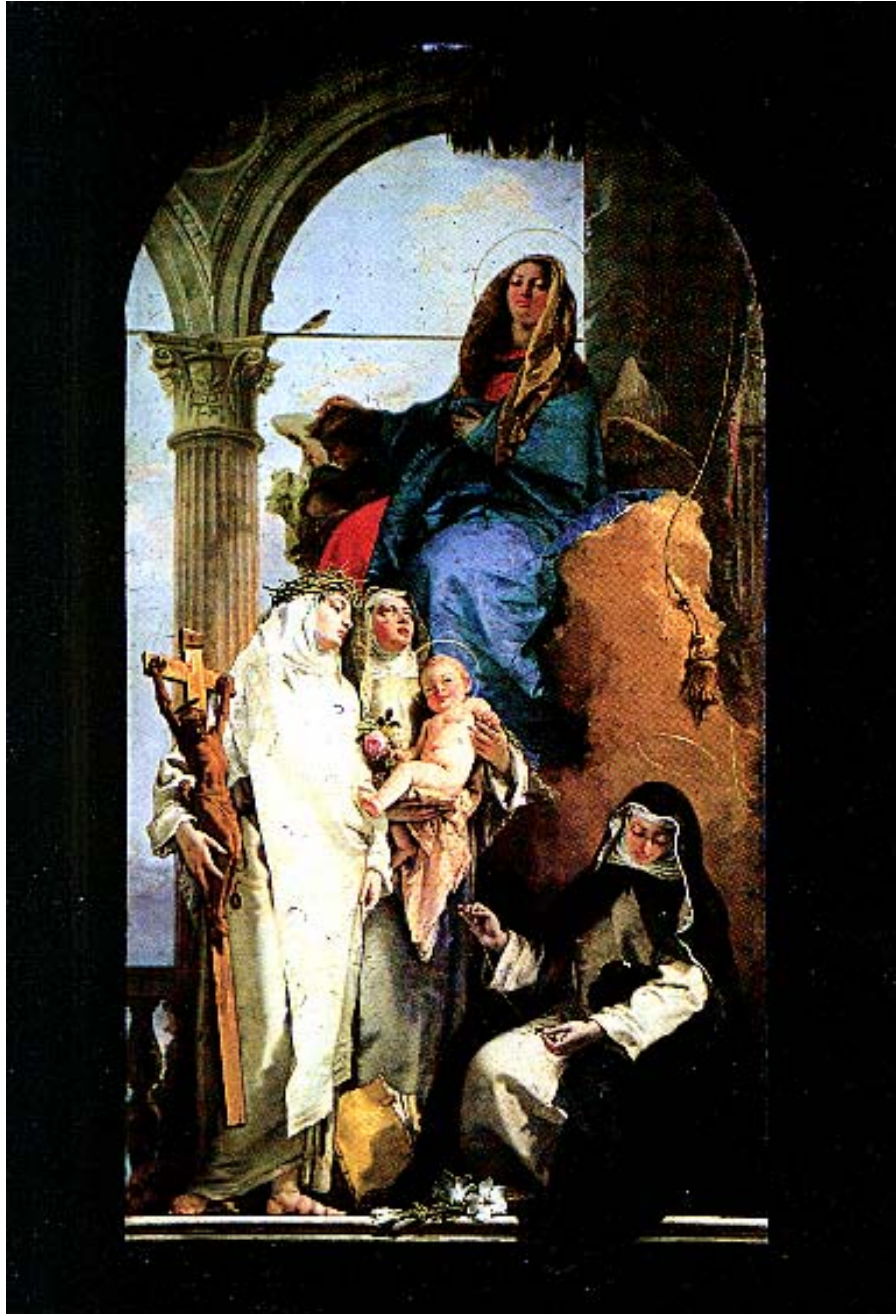
Dans la trilogie des agents secrets<sup>130</sup>, la course est moins frénétique, le rythme est plus calme, plus intérieur. Les moments érotiques ne sont plus décrits aussi longuement. Sollers aborde le temps par un autre angle. Il s'arrête plus longtemps sur les choses, se concentre plus sur un point ou deux, d'une part pour contredire la critique qui a trop mis en avant le donjuanisme débridé des romans précédants, et d'autre part pour prendre à contre-pied une époque qui banalise le sexe. Les thèmes du secret et du silence prennent plus de place. Comme si le crâne s'ouvrait de l'intérieur un immense espace, une étendue infiniment plus vaste que celle d'un monde désormais couvert de satellites. D'une certaine manière, le désir se ravale, il se guide où il veut, il s'appartient.

J'ai atteint mon désir: un après-midi de pluie et d'ennui, la solitude, le silence, l'espace à perte de vue devant moi, l'herbe, l'eau, les oiseaux. Aucune excuse, donc, pour le cerveau et la main, leur accord et leur traduction directe. J'avance gris sur gris comme dans d'éclatantes couleurs. Je n'ai plus qu'à être présent, précis, transparent, constant. Faut-il faire confiance aux petites phrases qui arrivent là, maintenant, peau, rire, caresses, tympan, volonté masquée, insistance, plume, souffle, pulsations, saveur? Allez, le rêveur, musique.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> La trilogie des agents secrets: *Le Lys d'Or*, *La Fête à Venise*, *Le Secret*

<sup>131</sup> Début du *Secret*, p.13



Giambattista Tiepolo, S. Maria del Rosario (Gesuati), 1748 – Zattare, Venezia.

## IV. LA VÉRITÉ EST OBLIQUE

*Un de ces regards obliques pleins de finesse et de ruse.*

BALZAC

### 1- laisser l'autre à son autre

Catherine Clément s'étonne:

Mais comment se fait-il que nous conversions aimablement, alors que nos prévisibles antagonismes ne cessent de se déployer? (...)

Oui, pourquoi cette conversation si facile?

- On laisse l'autre à son autre, conclut-il superbement. C'est très simple.

Qui disait de Sollers qu'il est intolérant?<sup>132</sup>

Qu'est-ce que ça veut dire? Chacun garde ses idées? Chacun reste blotti dans sa bulle inaltérable? On peut facilement faire des contresens.

D'abord, rappelons que la *conversation* n'est possible qu'en laissant l'autre à son autre. Elle a lieu, comme un jeu, dans l'air qui sépare deux points. Une guerre codifiée, hors du face à face tendu, qui ménage un creux de repli à l'autre. La conversation, comme le roman, exige un espace de fiction, où la subjectivité de chacun est décalée de toute vérité

---

<sup>132</sup> Catherine Clément, *Philippe Sollers*, p.100

propre, de toute *croyance* à l'autre, pour mieux s'épandre dans une double sauvagerie ludique et éclairante.

Mais qu'en est-il de la *communication*? Communique-t-on? Se touche-t-on? Se loupe-t-on continuellement? Oui et non. Dans le face à face véridique, dans le contact direct, comme dans l'acte sexuel, on ne peut que se louper. On ne *communique* que d'une seule et unique manière: de biais, en diagonale, indirectement. On se frôle poliment et sauvagement, c'est-à-dire qu'on *s'entend*.

Rappelons un passage du *Zarathoustra* que cite Heidegger dans son *Nietzsche*.<sup>133</sup>

"Je vis un jeune berger se tordant de douleur, râlant, tressaillant, la face convulsée, et un lourd serpent noir pendait hors de sa bouche."

"Sans doute s'était-il endormi? Et alors le serpent s'était glissé au fond de sa gorge - il s'y était ancré!"

Devant ce spectacle, voyant le serpent noir du nihilisme torturer un jeune homme, Zarathoustra est pris d'un premier réflexe: il se met à tirer le serpent de toutes ses forces. En vain. Ça ne marche pas. Le serpent ne fait que s'ancrer d'avantage. Zarathoustra renonce à cette méthode.

Alors, quelque chose cria en lui, d'un seul cri, tout ce qu'il y a en lui de bon et de mauvais. Tout son être, toute sa propre histoire se concentrent en lui et se mettent à crier: "Mords! Mords toujours!"

"Mais le berger sut mordre comme mon cri le lui conseillait; il mordit d'un bon coup de dent! Il cracha loin de lui la tête de serpent: - et d'un bond, il se dressa."

"Non plus berger, ni homme - mais transfiguré, mais auréolé, il riait!"

---

<sup>133</sup> Heidegger, *Nietzsche I*, p.342-343

Heidegger: "Tout effort, tout affairément de l'extérieur, tout expédient ou palliatif temporaires, toute élusion, tout ajournement resteront vains. Et tout restera vain en effet, si l'homme lui-même ne mord à fond le danger, et non pas à l'aveugle, au hasard: il faut mordre le serpent noir à la tête (...)."

Il ne s'agit pas pour nous ici de méditer sur le sens profond de l'œuvre comme le fait Heidegger, et de nous étendre sur le nihilisme et la pensée de l'Éternel Retour du Même. Il s'agit de voir dans ce passage un exemple pratique qui explique cette phrase: "laisser l'autre à son autre".

Zarathoustra a beau intervenir sur le berger, ça ne marche pas, il se referme. Alors, il se met de côté et parle à partir de son être, de sa propre histoire, c'est-à-dire à partir de lui-même. Le berger entend et intervient par mimétisme sur lui-même, de l'intérieur.

Continuons. Dans *Le Cœur Absolu*, cinq individus fondent une société secrète, une sorte d'anti-groupe, où chacun est seul, ensemble.

Buts de cette société de plaisirs: la sortie du Temps, la vie comme féerie.

Ses moyens: un langage, des comportements et des jeux qui sont révélés ici.<sup>134</sup>

La charte de la société comprend 7 articles. Citons l'article 3:

III. Le secret de la Société est absolu. Aucun membre n'a de comptes à rendre à aucun autre. Chaque membre est seulement tenu de n'être pas ennuyeux. Si, à son insu, l'un des membres commençait à en ennuyer un autre, ce simple mot "ennui", ferait rougir intérieurement et modifierait le comportement. La formule la plus employée sera: "J'espère que je ne vous

---

<sup>134</sup> Extrait du Prière d'Insérer du *Cœur Absolu*.

dérange pas". "Pas du tout!" en réponse, sera signe qu'on dérange.  
"Sûrement pas!" qu'on est bienvenu.<sup>135</sup>

Les membres communiquent indirectement certaines choses. Ils ne se rentrent pas dedans, ne s'accrochent pas les uns aux autres. Ils reposent sur le langage. Ce langage qu'ils emploient n'est pas un langage de vérité. Il y a des détours, des sous-entendus, et pour ne pas les rater, il faut une bonne écoute du silence entre les mots. Il faut surtout savoir ce que c'est que l'*ironie*. C'est une figure qui appelle toute les parties de la langue, jusqu'à la ponctuation, voire l'intonation. Un mot est mis pour un autre. Une chose peut vouloir dire son contraire. L'ironie implique un décalage permanent, une non-adéquation entre le signifiant général, et le signifié visé. C'est une figure *macrostructurale*<sup>136</sup>, elle n'est pas localisable sur un élément formel, visible, sûr. Elle est partout dans le texte. On peut très bien ne pas la voir dans un rapport frontal et policier avec le texte. Ce sont de petits indices qui font signe: une virgule, des points de suspension, une préposition, un mot dans l'angle. Toujours ce principe de la lettre volée. L'ironie affleure à la surface, et échappe à l'hystérie des profondeurs. La grammaire, ne la voit pas, elle est hors de son champ. La stylistique et toutes les sciences du langage ralentissent devant elle, elles la frôlent, en proposent une esquisse. Il n'y pas de schéma ou de loi fixe pour la repérer. C'est au cas par cas. L'ironie est la bordure du langage.

Clarifions cette dialectique surface/profondeur. Nietzsche rappelle aux philosophes que la vérité est femme. Il reproche aux philosophes de glisser sur la vérité, parce qu'ils ne lui parlent pas comme à une femme. "La femme n'existe pas", dit Lacan. C'est un voile, il n'y a rien derrière. Il ne faut pas *croire* à la vérité, pour pouvoir lui parler.

---

<sup>135</sup> *Le Cœur Absolu*, p.54

<sup>136</sup> cf. Molinié, *Éléments de Stylistique Française*, P.U.F., 1996

Il faut différencier la superficialité, le nihilisme zappeur, le toc... de la légèreté de *l'art de penser*. Il ne s'agit pas de dire qu'il n'y a rien, rien que la surface, et puis stop. Il y a une véritable profondeur intérieure. Elle a avoir avec quelque chose de très simple. Encore faut-il y parvenir. Sollers cite deux phrases éclairantes de Heidegger dans sa biographie de Vivant Denon<sup>137</sup>: "Il diminue vite, le nombre de ceux qui connaissent le simple comme une propriété qu'ils ont su acquérir. Mais ce sont ces peu nombreux qui, partout, demeureront.", et puis: "La gaieté sereine, celle qui sait, est une porte donnant sur le perpétuel. Ses battants tournent sur les gonds qu'un forgeron expert a un jour forgé à partir des énigmes de l'existence."

C'est simple, mais ça doit s'acquérir et c'est rare. Une gaieté sereine étend l'espace si l'on se tient sur l'énigme sans l'écraser.

Le vide supposé derrière le voile, l'énigme, la question, la vérité, la «femme»... Il n'est pas évident de maintenir une question en tant que question. On est parfois démangé par une envie irrépressible de la fermer par une réponse. Or une question n'est pas un *problème* qu'il faut résoudre, solutionner, dissoudre. Penser, méditer, qu'est-ce, sinon *questionner la question*. Pour la pensée, il n'y a rien d'autre que des questions qui s'ouvrent l'une sur l'autre, de même, *pratiquement*, dans une conversation, dans les rapports entre les personnages du *Cœur Absolu*, on ménage un creux, on délègue de l'altérité. Il suffit d'accepter que l'autre est un autre, qu'on n'ira jamais au fond dans l'instant, qu'il n'y pas de vérité à empoigner brusquement. Il n'y a pas de début, il n'y pas de fin. C'est une ondulation qui se cache dans la langue.

## 2- l'éthique contre la mort-vie

---

<sup>137</sup> *Le Cavalier du Louvre*.



Dans *La Fête à Venise*, le narrateur vit avec une femme, Luz:

Qu'est-ce qu'un rencontre? Deux rythmes qui s'accordent, se relancent d'eux-mêmes: le luth, la voix. C'est le côté miraculeux des rencontres, pas de celles qui partent en fumée (mais celles-là aussi sont belles par définition, elles célèbrent l'instant, voilà tout), mais de celles qui durent *comme rencontres*. Point Luz. Complexité nerveuse, conflit positif, harmonie. Bonne contradiction: mélodie.<sup>138</sup>

Et puis:

Des rencontres qui restent des rencontres jouent sur *le point*: physique, mental, social, historique. Le sexe est une question de point dans le point. Ce détail-là, précis, enfoncé qui touchera une seule personne à un seul moment. Plusieurs personnes, plusieurs points. Pas des masses dans une existence. Deux? C'est beaucoup. Sept ou huit? Une avalanche. Le reste est ligne, surface, pli, décor, feuilletage, feuilletage. Le point: valeur d'usage, répétée, sans fond. Autrement: valeur d'échange. La peinture c'est pareille: on achète la surface pour nier le point. Le point d'usage est un présent infini. Or l'infini...

- ... est l'affirmation absolue de l'existence d'une nature quelconque.

- Merci Spinoza.<sup>139</sup>

Il y donc un espoir! mais plus en plus rare, de sortir des lois de l'échange: *le point*, la rencontre, la seule valeur d'usage, gratuite, infinie. Deux ondes se croisent, modulent quelque chose ensemble, se rencontrent sur un point.

Dans les rapports entre les deux sexes, qui ne peuvent que se louper dans une drôle de guerre, il faut mettre de la forme, c'est à dire guider le vouloir vivre, l'isoler du vouloir mourir qui l'accompagne toujours:

---

<sup>138</sup> *La Fête à Venise*, p.148-149

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.154

«Tout comme» est la clé. Tant pis pour les éternels prêcheurs de l'authentique, de la hotte antique, infantiles d'ailleurs rusés et intéressés du Père Noël de l'amour-fusion-unification, de la romance à une voix écrasant l'autre, donc soi. Deux, toujours deux, encore. La mort dans le coup? Évidemment, et pour cause, c'est même de cela qu'on jouit. Mais, si vous voulez bien, permettez qu'on le fasse *dans les formes*.<sup>140</sup>

Il ne s'agit de rien d'autre que d'une *éthique érotique*. "Quelqu'un essaye encore de vous embêter avec Freud? Répondez Sade: «Jamais le foutre ne doit ni dicter ni diriger les principes; c'est aux principes à régler la manière de le perdre.»"<sup>141</sup>

"Éros et Ethos, toujours contre Pathos et Thanatos!"<sup>142</sup>

Affirmer une gaieté sereine et permanente, un donjuanisme bienheureux, une glissade continue et colorée... Tout cela ne suffit pas. On n'est pas seul au monde. Il faut *toréer* avec les nœuds les plus furieux de la moralité sociale, avec les grands mythes, les clichés tabous. Il faut s'aventurer sur le terrain de l'ennemi: l'amour courtois, l'amour conjugal, la souffrance, la maladie, l'utopie, la nostalgie du paradis perdu, le lyrisme, le religieux, l'inceste... Une série de foyers d'idéalisation. Une foule de clichés à décortiquer, à parodier, à démystifier, à remystifier, à revivre, à réécrire autrement.

Sollers aborde les rapports érotiques sous différents angles. Dans *Le Cœur Absolu*, on a affaire à une société de libertins. Dans les autres romans, il y souvent plusieurs femmes qui tournent autour du narrateur. Mais Sollers ne s'arrête pas à une simple pratique libertine sans heurts ni accros. Il aborde la plupart des obstacles classiques.

---

<sup>140</sup> Ibid., p.149

<sup>141</sup> *Portrait du Joueur*, p.182

<sup>142</sup> Catherine Clément, *Philippe Sollers*, p.82

Dans *Les Folies Françaises*, c'est l'inceste père-fille.

Dans *Le Lys d'Or*, c'est l'amour courtois, la passion souffrante... Très délicat. A priori, l'intrigue est werthérienne... Je l'aime, elle ne m'aime pas, je souffre... Mais Sollers retourne le problème, le narrateur distille le cri souffrant de base en un contrat officiel et très sérieux avec l'aimée. Il racontera sa vie, ses idées, ses fantaisies dans un récit d'au moins cent pages. Il a deux ans maximum pour finir. Il recevra un salaire équivalent au double de son salaire habituel. En plus, le long du roman, qui est ce récit, il passe une année sabbatique. Par dessus ce contrat officiel, le narrateur fait différentes propositions à celle qu'il aime, comme, par exemple, de le voir, de loin, *baiser* avec une femme. Et ce n'est que tout à la fin du roman qu'il la *prendra*, deux fois. Une fois *hard*, une fois *soft*. C'est donc le langage, la parole, le contrat d'écriture, qui endigue, précède, et conduit la pulsion de base.

Cette pulsion est en général drainée par la société, et convertie en valeur d'échange: argent, enfant, mort. Une culture de masse, la télévision, le cinéma, perpétuent des moules qui s'installent dans les psychés et forment les vies privées à leur image. Toute violence, tout gratuité est vite éduquée par des réflexes automatiques. On fait l'éloge de la liberté de choix, mais on n'a le choix qu'entre un nombre limité et de schémas préfabriqués. Pavlov est le penseur à la mode, dit souvent Sollers dans des interviews.

Tout un art de la composition doit venir denteler les préjugés naturels et sociaux. Dans une certaine mesure, tout en feignant de se laisser diriger par nos désirs, on prend les commandes. On joue ce qui nous joue.

Quand Sollers dit que "l'écrivain dérègle le système de l'inconscient", c'est qu'il le précède par la langue. Il sort de la répétition en plaçant un ethos avant tout. *La littérature elle-même devient une éthique.*

En exergue du *Cœur Absolu*, il y a une phrase de Laurence Stern: "De chaque lettre tracée ici, j'apprends avec quelle rapidité la vie suit ma plume."

Par ailleurs, assez souvent, contre la sexualité qui est devenue une tarte à la crème, Sollers fait parler un narrateur qui pratique une extrême chasteté en alternance avec une extrême pornographie, histoire de bien disjoindre l'acte érotique de l'acte reproducteur.

Barthes dit très bien que chez Sade "des messages pornographiques viennent se mouler dans des phrases si pures qu'on les prendraient pour des exemples de grammaire".<sup>143</sup> La langue elle-même est la première forme qui vient denteler la pure pulsion. On dira que c'est la langue qui crée la pulsion. Que c'est l'éthique qui crée la vie. L'éthique précède la vie. L'éthique précède la métaphysique. L'éthique précède l'essence. L'éthique, ici, c'est la littérature. La littérature précède l'essence. La littérature enveloppe l'essence. *Le faux de l'essence est un moment du vrai de la littérature.*

Contre la force aveugle de vie, c'est-à-dire de mort, l'esprit vient truquer le jeu. Il ouvre un espace au jeu. La plume affirme son rôle premier. Elle prend le pouvoir.

L'esprit et la plume d'abord, le reste suit.

### **3- le chroniqueur oblique**

Dans le vocabulaire de Sollers, un groupe de mots synonymes revient sans cesse: diagonale, oblique, transversal.

La littérature tape dans le vrai en oblique.

---

<sup>143</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Éd. du Seuil, coll. «points essais», 1973, p.14

Prenons un exemple: quelqu'un est envoyé dans une maison pour en rapporter des renseignements, pour dire ce qui s'y passe. S'il rentre par la porte d'entrée, on le voit arriver, on ferme tout, ou alors on arrange tout en fonction de ce qu'on veut faire paraître. Par contre, si on passe par les coulisses, si on se fait prendre pour quelqu'un d'autre, on risque d'apercevoir plus de choses.

Un autre exemple: un coquillage quand il sent une présence, se retire dans sa coquille. Pour l'attraper en flagrant délit de vie, il faut être très discret, l'aborder de côté.

De même entre deux personnes, entre deux visages, il y a des réflexes de protection, de censure. Pour communiquer, il faut lire entre les lignes, attraper des lapsus, faire des digressions, parler d'autre chose. En parlant de tout et de rien, beaucoup plus de chose peuvent passer, souvent plus de choses qu'en parlant sérieusement avec questions-réponses.

Le mémorialiste, l'écrivain des coulisses de la comédie humaine se doit de pratiquer un *regard oblique*.

En regard oblique, l'œil voit moins coloré, mais perçoit plus de contraste et de lumière. On voit mieux les contours. Une étoile lointaine, une planète comme Vénus, invisible de face, devient visible en oblique. Citons un passage du *Double Assassinat dans la Rue Morgue*, d'Edgar Poe:

Il diminuait la force de sa vision en regardant l'objet de trop près. Il pouvait peut-être voir un ou deux points avec une netteté singulière, mais, par le fait même de son procédé, il perdait l'aspect de l'affaire prise dans son ensemble. Cela peut s'appeler le moyen d'être trop profond. La vérité n'est pas toujours dans un puits. En somme, quant à ce qui regarde les notions qui nous intéressent de plus près, je crois qu'elle est invariablement à la surface. Nous la cherchons dans la profondeur de la vallée: c'est du sommet des montagnes que nous la découvrirons.

On trouve dans la contemplation des corps célestes des exemples et des échantillons excellents de ce genre d'erreur. Jetez sur une étoile un rapide

coup d'œil, regardez-la obliquement, en tournant vers elle la partie latérale de la rétine (beaucoup plus sensible à une lumière faible que la partie centrale), et vous verrez l'étoile distinctement; vous aurez l'appréciation la plus juste de son éclat, éclat qui s'obscurcit à proportion que vous dirigez votre vue en plein sur elle. Dans le dernier cas, il tombe sur l'œil un plus grand nombre de rayons; mais, dans le premier, il y a une réceptibilité plus complète, une susceptibilité beaucoup plus vive. Une profondeur plus outrée affaiblit la pensée et la rend perplexe; il est possible de faire disparaître Vénus elle-même du firmament par une attention trop soutenue, trop concentrée, trop directe.<sup>144</sup>

*Ce passage est une merveille*: la métaphore physiologique à propos des propriétés de l'œil, en tant qu'organe, se superpose magnifiquement aux processus de la sensation et de la pensée... On peut l'appliquer à tout en changeant d'échelle. A la conversation, aux rapports avec l'autre, à l'éthique érotique, et à la littérature. Aux romans de Sollers en particulier, à sa manière de "raconter ce qui se passe", à partir "d'une première personne en acte".

Arrêtons-nous ici sur *Le Lys d'Or* qui bouillonne de références au regard diagonal du mémorialiste, de Saint-Simon en particulier.

Le nom du narrateur Simon Rouvray fait directement référence à Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon. Il y a un lien entre eux. Rouvray se veut dans la suite de Saint-Simon. Le lys d'or en bois sculpté, l'objet symbolique convoité (qui est aussi le titre du roman), date du début du règne de Louis XIV<sup>145</sup>. C'est-à-dire que le narrateur touche un objet que Saint-Simon aurait pu avoir touché. En parlant de la maison qu'il habite: "Les titres de propriété remontent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'endroit est venu sans interruption jusqu'à moi."<sup>146</sup> Le notaire chargé du contrat entre

---

<sup>144</sup> Edgar Poe, *Contes-Essais-Poèmes*, Robert Laffont, coll. «Bouquins», p.529-530

<sup>145</sup> *Le Lys d'Or*, p.43

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.167

le narrateur et sa lectrice s'appelle Maître Retz, comme le fameux cardinal qui a laissé des mémoires. Un personnage insignifiant se nomme Dangeau, comme le fade historien du journal duquel Saint-Simon puisait des détails de chronologie.

Rouvray se présente comme un historiographe<sup>147</sup>, comme un mémorialiste trouble<sup>148</sup>. Le champ lexical de l'œil, du regard, est omniprésent. Le narrateur habite rue de l'Observatoire. Il se qualifie de "très étrange observateur dans l'ombre"<sup>149</sup>. Il a des dons d'ubiquité: "- Vous feriez très bien dans le parc du château en Touraine. - J'y suis déjà, je vous vois."<sup>150</sup>. On a même droit à une tirade sur l'astronomie:

[...] la campagne se modèle sur tous les canons de la perspective; je guide vos lectures, poèmes ou astronomie [...] tout cela se combine... L'atlas de Ptolémée... Les intuitions de Copernic... Les lentilles de Galilée... Un sextant? Quel mot délicieux!... Et l'étoile polaire? Comment se débrouiller avec l'équateur? [...] Nous pouvons aller tout de suite au Tibet si vous voulez... [...] Terrasse du Monde!<sup>151</sup>

Le narrateur passe presque tout son temps sur une île, il s'occupe de son jardin, il regarde les oiseaux, il écrit. Au cours d'une rêverie, il pense à se réincarner en oiseau. "La maison est suffisamment en pointe pour être un aéroport permanent."<sup>152</sup>

Mais tout ce thème de l'œil ne s'arrête pas à l'organe biologique. C'est une grande métaphore filée qui concerne l'écriture. L'observation ici, ne tient pas à la représentation. C'est infilmable. D'ailleurs, au début du roman, nous sommes avertis: l'œil de Rouvray est atteint d'un trouble chronique, ses yeux deviennent rouges à l'approche de l'océan:

---

<sup>147</sup> Ibid., p.101

<sup>148</sup> Ibid., p.139

<sup>149</sup> Ibid., p.112

<sup>150</sup> Ibid., p.78

<sup>151</sup> Ibid., p.80

<sup>152</sup> Ibid., p.44

Je sens mes yeux gonflés et piquants, chaque fois pareil en arrivant, effet immédiat de l'océan, regard difficile et rouge pendant deux jours. Ne pas les frotter, les yeux.<sup>153</sup>

Intéressant que le chroniqueur voyeur, le spécialiste du regard, soit atteint d'un trouble permanent aux yeux. On peut rapporter ça à la biographie de Sollers, et y trouver une expérience traumatique, une maladie de l'œil dite "du plongeur", où l'œil se retrouve injecté de sang avec la sensation qu'il est mangé par des fourmis.<sup>154</sup> Mais ce genre d'interprétation n'éclaire rien du tout. Nous sommes dans un roman, et rien n'est là par hasard.

Profitons de ce point pour insister sur la construction des romans. Les séquences ne sont pas une collection de moments et de digressions diverses. Elles sont toujours justifiées, et reliées de très près ou de plus loin, au centre disséminé du roman. Citons Proust, pour mieux entendre Sollers: "On dit que dans mes livres je parle de tout au hasard, que c'est une salade. Or ce n'est pas vrai. Il n'y a pas un détail qui n'en annonce un autre dans le même volume ou dans les volumes suivants." On a reproché à Proust son style "diffus, désordonné, quasiment informe", aussi, qu'il n'écrivait pas un vrai roman, mais des mémoires, des souvenirs mondains. Amusant d'entendre aujourd'hui les mêmes reproches faits à Sollers.

*Les yeux ne sont pas dans les yeux.* L'œil n'est pas l'organe lui-même. L'organe ici, est défectueux. Il n'est pas tout le temps actif. L'œil c'est aussi bien l'oreille ou le nez:

C'est le soir. Je suis encerclé par la brume bleue. On ne voit plus rien. Je n'allume pas, je laisse le double de l'espace être là, je m'efface, j'écoute les pivoines [...] odorantes [...]<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Ibid., p.16

<sup>154</sup> Catherine Clément, *Philippe Sollers*, p.29

<sup>155</sup> *Le Lys d'Or*, p.166



L'œil de l'écrivain c'est le système nerveux. Il n'accumule pas des petits détails sans cohérence, mais il attrape "l'essentiel concret qui, par sa vérité, illumine."<sup>156</sup>

Donc, ce n'est pas un album photo qu'on a sous les yeux, mais une entreprise de déchiffrement. Le narrateur chez Proust, dit en parlant d'Odette, qu'il "dégage à son insu les lois de sa vie."<sup>157</sup> De même Rouvray: "Je vais vous déchiffrer le vrai message."<sup>158</sup>

"L'échiquier n'est logique qu'en apparence. En retrait de son semblant, il est fou."<sup>159</sup> "Saint-Simon dit la vérité du plafond."<sup>160</sup> De même dans *Le Lys d'Or*, le narrateur ne fait que ça: dire la vérité à partir d'un point décalé, c'est à dire de son corps qui est sa voix, qui est sa plume.

A la fin du chapitre IV, nous sommes invités à une marche initiatique dans Venise. A partir d'un détail concret, nous sommes progressivement amené à une révélation de l'histoire. Décortiquons et commentons ce passage.<sup>161</sup>

a- Le narrateur s'adresse directement à sa lectrice. Il dit n'être passé par Venise qu'une seule fois, pour un congrès. Sollers brouille le rapport entre les narrateurs des différents romans. Les autres ont en général l'habitude d'y passer très fréquemment, voire d'y habiter.

b- A l'impératif, il commande une marche, avec une heure précise, et un itinéraire précis. Manière de commander, de guider sa lectrice, de lui rentrer dedans. Il la devance, décrit tout, les fleurs, les oiseaux, la

---

<sup>156</sup> Prière d'insérer écrit par Sollers, du livre de Cécile Guilbert, *Saint-Simon ou l'encre de la subversion*, Gallimard, coll. «l'infini», 1994

<sup>157</sup> Proust, *Le Temps Retrouvé*, Gallimard, coll. «folio», p.328

<sup>158</sup> *Le Lys d'Or*, p.200

<sup>159</sup> *Théorie des Exceptions*, p.38

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.44

<sup>161</sup> *Ibid.*, la dernière séquence de la IV<sup>e</sup> partie, p.197 à 202

fontaine. Une foule de petits détails précis. "Vous voyez le palais-musée de Peggy Guggenheim? Poursuivez dans les ruelles..."

c- Il fait un petit détour par une plaque dédiée à Henri de Régnier, un magasin, un pont. Montée du suspens dans les sinuosités de la ville-labyrinthe... puis surprise: "(...) vous voyez quoi? Votre visage. Il y a en effet un miroir, peu de gens le remarquent, un miroir dans le mur contre tout attente, pour rien, piège d'instant..." On pense à l'écriture comme "miroir de vérité", chez Saint-Simon.

d- Une allusion à un vague souvenir sexuel comme pour exciter l'attention de sa lectrice (et du lecteur). Puis brusquement il revient, mine de rien, à Peggy Guggenheim, femme de Max Ernst, mécène et égérie surréaliste. "Sa chambre à coucher de petite fille ridée milliardaire avec les mobiles de Calder comme pour un berceau à hochets? ". Pour y voir plus clair dans le surréalisme, le narrateur choisit d'interpréter la chambre à coucher, l'intimité quotidienne de l'un de ses mécènes. Un détail concret, caché, inaperçu, qui donne un éclairage subjectif sur un mouvement artistique du XX<sup>e</sup>. C'est par l'éclairage très partiel des coulisses, un *petit détail*, qu'est déchiffré, en diagonal, un aspect du surréalisme: un amusement régressif, des jouets pour une vieille petite fille milliardaire.

e- C'est alors que le narrateur prend sa lectrice par la main, et l'emmène plus loin, pour lui montrer quelque chose "qui en dit plus long que tous les congrès." Il faut s'enfoncer au fond du jardin pour voir ça. Il s'adresse au lecteur à travers sa lectrice: "Je vais vous déchiffrer le vraie message de Peggy. Ce qu'elle pensait réellement de sa collection de chef-d'œuvres, de ses amants inspirés, de ses comptes en banque, des légendes et des mythologies plus ou moins occultes de l'art au-delà de l'art. Venez, chut, nous y sommes..."

Après le miroir de vérité, après la chambre à coucher, on a droit à une autre surprise: la plaque derrière laquelle se trouvent les cendres de Peggy. On lit: "Here rests Peggy Guggenheim. 1898-1979." Et juste à côté: "Here lie my beloved babies"... Et quatorze nom avec leurs dates: Cappucino 1949-1953, Pegen 1951-53, Peacock 1952-53, etc. Le narrateur préserve le suspense jusqu'au bout, fait semblant de s'interroger, de trouver ça étrange, jusqu'à ce qu'on découvre qu'il s'agit de ses chiens (dernière surprise). Une interprétation en découle, le vrai message de Peggy Guggenheim:

En tout, cela fait quatorze babies, ce qui n'est pas mal dans la vie d'une femme. Et bien balancés: sept mâles, sept femelles. Match nul. Vous remarquez que Peggy rests repose; et que les enfants animaux, eux, lie, gisent. Ne confondons pas. Ils meurent d'ailleurs au mieux à quatorze-quinze ans, à la puberté, quand tout se gâte dans le monde humain. Elle les a eu entre cinquante et un et quatre-vingt-un ans. Mathématique. Est-ce qu'elle aurait eu juste quatorze amants dans sa vie Peggy? Ce serait trop beau. Imaginez ces chihuahuas, ces chow-chows, ces danois, ces dalmatiens, ces labradors, ces boxers, ces bassets, ces fox-terriers, ces setters, ces lévriers afghans, ces malinois, ces épagneuls, ces chiens loups, ces groenendaels, couchés les uns sur les autres sous les pétunias blancs virginaux! En voilà une œuvre d'art! Irréfutable! Here rests P.G. ... Prehistoric Goddess!... Elle a retrouvé spontanément l'enterrement classique des débuts difficiles et terrorisés de l'humanité. On vient encore de retrouver plein de nécropoles dans ce genre en Mongolie. La grand-mère au centre, les balbutiements autour... Écoutez: les chiens fantômes sont devenus des chats dans l'au-delà, ils ronronnent vers la poussière de leur maîtresse adorée à travers les fleurs... Touchant chuchotis... Retirons-nous doucement, ne troublons pas la foule américano-japonaise... Tact gynécologique... Douce Peggy...<sup>162</sup>

Récapitulons cette séquence. Un début apparemment vague, quelques étapes superficielles qui introduisent dans un labyrinthe

---

<sup>162</sup> Ibid., p.202

initiatique. Nous sommes perdus et suivons le guide. Première surprise: un miroir caché. Puis une digression érotique interrompue par une seconde surprise: la chambre de Peggy. Là, le suspense monte. On nous annonce le déchiffrement du vrai message. On voit la plaque de Peggy... On nous dit que tout le monde ne peut pas s'offrir une plaque comme ça... Suivent les quatorze noms: des chiens. La tension disparaît. Plus de surprise. Le narrateur interprète, et finit dans une révélation de l'histoire, une sorte d'épiphanie: au centre, la déesse mère, la nature aveugle procréatrice de l'espèce, et autour, les balbutiements de l'histoire des hommes. Sur le trône, l'ovule permanent de l'espèce, et dans la marge une poussière de spermatozoïdes éphémères et remplaçables. Big Mother and her infinite babies.

Saint-Simon, en chroniqueur oblique type, pose ses yeux dans les coulisses. En partant de détails concrets, de gros plans sur ce sur quoi la société passe vite, par exemple la chambre à coucher, le lit, ou surtout la mort, le mémorialiste fait ressortir les points de fixité du temps, ce qui ne change pas, par delà l'écume des siècles. La vérité des grands se révèle autour de leur mort. Le premier texte du jeune Saint-Simon raconte la mort, tout ce qui enrobe la mort d'un personnage.

Le projet de Proust peut être interprété comme une poursuite du travail de Saint-Simon. Dans une lettre, il écrit: "Mais dans les choses où Saint-Simon est sommaire, je crois qu'un autre écrivain remplit son devoir en tâchant d'approfondir."<sup>163</sup>

Les romans de Sollers peuvent aussi se voir dans cette continuité. Ce sont des mémoires sur son temps, transposés en roman, pour mieux généraliser, éviter l'identification biographique réductrice.

---

<sup>163</sup> Proust, lettre à Paul Souday, 1921, in *Correspondance générale*, tome III, Gallimard, coll. «pléiade», p.94-95

Le regard oblique, c'est l'envers du décor. Céline qui lui aussi se situe dans la même perspective écrit: "T'as raison, il y a l'envers, et forcément l'endroit dans les natures. Mais moi j'ai beaucoup plus vu l'envers que l'endroit. Je ne quitte même guère l'envers de vue."<sup>164</sup>

Chez Sollers, ce regard est ciblé sur le nœud même de l'envers: la question sexuelle. Il affirme son omniprésence cachée. Il se charge de décrire les mécanismes, d'en repérer les conséquences pathétiques et comiques. Il va plus loin: il déplie en même temps une éthique égotiste, il esquisse des possibilités existentielles. Une voix dit comment elle fait pour jouer dans la vie en la déjouant.

Cette voix dit vivre à l'envers allongée dans une solitude solaire. Elle porte une plume, un phallus magique, qui lui permet de ciseler l'espace, de mettre de la forme...

Michaux finit un poème comme ça: "Faute d'aura, au moins éparpillons nos effluves."<sup>165</sup>

Retournons la phrase: *plein d'effluves et muni d'une plume, calmement, sauvagement, hier, aujourd'hui, demain, je trace son aura.*

#### **4- le rire-espion**

Oblique, diagonal, transversal... Cela revient à parler d'un *décalage*, d'une mise en perspective à partir d'un point de subjectivité<sup>166</sup>. C'est ce que nous avons appelé le *regard oblique*.

Ce principe est riche de conséquences. (a) Il induit une conception de *l'altérité*, une éthique de l'érotisme et de la conversation. Nous avons

---

<sup>164</sup> Céline, lettre du 7 septembre 1950, citée par Cécile Guilbert, *Saint-Simon ou l'encre de la subversion*, p. 53

<sup>165</sup> Henri Michaux, «Mouvements», *Face aux verrous*, Poésie/Gallimard, p.19

<sup>166</sup> Dans chaque roman, ce point n'est pas le même. Sollers change à chaque fois l'angle de la perspective. Le «je» est fictionnel. Le *regard oblique*, est un synonyme de *fiction*, de *roman*.

étudié cet aspect dans les deux premières séquences de ce chapitre. (b) Il implique aussi une méthode de *déchiffrement* du réel, un procédé de lecture des textes, ce à quoi était consacré la troisième séquence. (c) Il entraîne aussi un *rire* particulier. Un rire clandestin. Lakis Proguidis parle d'un «rire-espion».

Chaque romancier a son rire. D'une certaine façon nous pourrions dire que cette particularisation du rire fait que le roman a une histoire. Le rire de Sollers est le rire-espion: il ne se moque pas directement d'un état d'âme, d'une situation, il ne cherche pas de front le ridicule; il glisse sous l'Autre, il emprunte son aspect extérieur, ses caractéristiques les plus frappantes, il fait semblant d'avoir assimilé telle action, tel credo, tel monde et subtilement se crée une faille, une fissure, un petit rire clandestin par où le sérieux se dégonfle, s'épuise.

Le rire de Sollers n'est pas une étiquette collée sur le visage de l'autre, c'est la rouille qui ronge ses entrailles. Tôt, assez tôt, et chaque fois encore plus tôt - d'où la rapidité chaplinesque de l'écriture sollersienne -, ce qui paraît robuste, prometteur, plein d'avenir et de santé devient insignifiant, maigre, juste gonflé pour les besoins d'une grande illusion, l'illusion d'un énorme corps chloroformé qui se croit toujours bien portant.<sup>167</sup>

Pratiquement, au niveau de l'écriture, c'est la rapidité du rythme qui provoque ce décalage. Prenez n'importe quelle scène pathétique, horrible, tragique, et accélérez légèrement la bande, tout le ridicule apparaît. On ne peut plus y adhérer, on est tout de suite décalé. Voltaire, dans *Candide*, ne procède pas autrement. Les horreurs, les viols, les crimes s'enfilent les uns après les autres avec une froideur insouciance. Le lecteur est pris dans un double mouvement simultané: d'un côté, le *rire*, et de l'autre, un *frisson d'horreur*. Ces deux effets synchronisés contribuent à éveiller et déniaiser le lecteur. Ils provoquent un point d'obscénité et ouvrent sur plus de lucidité.

---

<sup>167</sup> L. Proguidis, «Au monde féérique du Cœur Absolu», *Lieux Extrêmes*, n°4, p.67

Dans *Le Cœur Absolu*, la femme de Carl Simmler (le représentant de l'agence américaine qui contacte S. pour l'adaptation cinématographique de *La Divine Comédie*), féministe, un million de fois psychanalysée, gourou d'une "New Chastity", tue ses deux enfants et se donne la mort. C'est un drame. Comment Sollers le raconte-t-il?

Quoi? Simmler en plein drame? Tragédie subite, imprévue? Quoi? Qui? Sa femme? Mais *qui*, sa femme? Une psychiatre? Ah bon? A New York? Devenue folle? Soudain? Égorgeant ses deux enfants? S'ouvrant les veines, brûlant à moitié l'appartement après avoir lacéré tous les vêtements de Carl? Vraiment? Ça alors.

(...)

Petits garçons, méfiez-vous quand maman, l'œil fixe, allumé, un peu torve, sortant d'un coït forcé, ayant éprouvé tout le cadavre de papa monté sur son cheval de scène primitive pour la pénétrer malgré elle, quand maman, donc, viendra vous proposer une petite promenade du côté de la rivière... Vers le haut de la colline, là où il y a des éboulis permanents... Déjà papa n'était pas très rassurant les jours de grand vent et de pleine lune... Mais l'heure qui vient est encore plus trouble... Goûters empoisonnés, Tartines au cyanure... Escaliers brusquement glissants... Éclats de verre dans votre lit... Oreillers ou traversins coincés pendant le sommeil... Attention! Ne dormez que d'un œil!<sup>168</sup>

Dans *Le Secret*, on trouve un dialogue imaginaire entre une femme angoissée par l'attitude de son mari, et son médecin. Sollers imagine une scène dans un futur proche où les hommes seraient traités avec des pilules pour rester bien sages. La scène est racontée comme si elle était très banale, comme une simple tranche de quotidien. Le lecteur tout en riant, tremble à l'idée que cette scène a déjà lieu devant lui.

«Oh, mais, docteur, ce qui est inquiétant, c'est que, sans qu'on sache pourquoi, vraiment je n'analyse pas ce déclic, il s'est mis à lire plein de choses qu'on ne comprend pas, des récits interrompus, des discussions

---

<sup>168</sup> *Le Cœur Absolu*, p.75-76

tronquées, des digressions, des pensées faisant référence à l'histoire du passé, aux cultures archaïques d'avant la grande révolution génétique, je l'ai même vu avec une Bible entre les mains.» - «Une Bible? Diable!» - «J'ai peur, docteur, ça m'angoisse, j'ai l'impression que ça l'éloigne de moi, de nous, des enfants, de son travail au bureau (...)... Vous comprenez, c'est comme si un Z était venu lui perturber le XY, êtes-vous sûr que derrière ce Y ne se cache pas, quelquefois, un Z? Un chromosome ne peut-il pas en cacher un autre? Si c'était un mutant?» - «Impossible.» - «Tout de même, c'est très inquiétant.» - «J'ai ce qu'il vous faut.» - «Une pilule anti-Z?» - «Quelque chose d'approchant. Vous lui faites avaler cette pilule blanche entre la rose et la bleue. Si ça ne suffit pas, remarquez, il reste encore la rouge, la violette ou la verte. Revenez me voir dans un mois.»<sup>169</sup>

Fait divers ou dialogue imaginaire, le regard oblique sollersien *traverse* l'horreur du monde.

Ici le regard ne se dirige pas vers ce monde-ci. Il glisse, échappe, s'éloigne, fuit, construit son ailleurs; il traverse ce monde obliquement, clandestinement. Il constitue une passerelle mince, un viaduc astral non pour observer ce monde mais pour lui montrer son insignifiance, son peu de valeur, son état de marasme.<sup>170</sup>

Il transmute l'horreur du monde dans un style qui la donne à voir et la dissout. Sollers ne s'y arrête pas. Il n'y a jamais de plan fixe sur une scène tragique: "Je saute, je saute, je ne crois pas aux récits organisés, mais aux moments clés, au style hallucinatoire coudé."<sup>171</sup>

*Rien ne sert de pathétiser, il faut rire à temps.*

## 5- le fou du roi

---

<sup>169</sup> *Le Secret*, p.209-210

<sup>170</sup> Lakis Proguidis, «Au monde féerique du Cœur Absolu», *Lieux Extrêmes*, n°4, p.66

<sup>171</sup> *Le Lys d'Or*, p.45



Sollers s'avance en diagonale. Il traverse l'espace entre les angles. Il se déplace en zigzags.<sup>172</sup>

On pense au fou des échecs. La diagonale est la clé de la lucidité, elle mène directement à l'obscène, donc au rire. Il suffit d'être le seul à voir, c'est-à-dire le seul à rire, pour être pris pour un fou. D'ailleurs le fou est très proche du roi, il est haut perché, c'est pour ça qu'il voit loin.

"Le *fou* est français. Les Anglais l'appellent *bishop*, évêque; les Allemands *laufer*, coureur."<sup>173</sup>

Le fou avance, mais décale de 45 degrés, ça permet d'apparaître faussement tordu comme un bâton à moitié sous l'eau. Il reste dans un système carré, quatre directions, mais il tourne le tout pour qu'on ne le voit pas arriver. Si l'attention de l'adversaire baisse, il risque de l'oublier, de ne pas le voir, de se faire surprendre.

Le fou du roi est un clown discret et rapide.

---

<sup>172</sup> «La stratégie papale, toute de mobilité, de zigzags, est quand même une des grandes aventures du temps», *Portrait du Joueur*, p.309

<sup>173</sup> *Portrait du Joueur*, p.236

## V. SOLLERS CONTRE LA TERREUR

*Dire que les envoûtements n'existent pas est une sottise bestialisante aussi énorme que de dire que la tragédie, le drame romantique, le guignol, le théâtre de marionnettes, le mimodrame, la danse, le two-step ou le cake-walk n'existent pas. Non seulement les envoûtements existent mais encore il n'y a que cela, effectivement et objectivement, qui existe.*

ARTAUD

*Dispense spéciale... Exorciste qualifié... Reporter...<sup>174</sup>*

*Comment je suis devenu le meilleur, et d'ailleurs le seul, psychiatre de mon temps.<sup>175</sup>*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle, voilà l'ennemi!<sup>176</sup>*

### 1- le 19<sup>e</sup> siècle à travers les âges

Philippe Muray, dans son livre *Le 19<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, raconte une importante guerre de religion, qui a eu lieu, qui a toujours lieu. Celle de l'humanisme moderne athée, qui, prenant sa source dans le

---

<sup>174</sup> *Portrait du Joueur*, p.308

<sup>175</sup> *Le Secret*, p.198

<sup>176</sup> Catherine Clément, *Philippe Sollers*, p.97

protestantisme, à recouvert la vieille religion catholique. Un nouveau culte promu par la révolution française, et par toutes les révolutions humanistes qui ont suivi, celui de la déesse Raison. Car il s'agit bien d'un culte, d'une nouvelle religion, rappelant à la surface de vieux fonds archaïques, qui déguisent en progrès, ce qui n'est en vérité que régression.

Le socialisme [à comprendre au sens large d'un État matérialiste et progressiste fondé sur la science], croyait-on, relevait de la pensée claire, de l'univers de l'organisation politique, tandis que l'occultisme appartenait au monde vaseux et réprouvé des régressions inavouées, des faiblesses passagères de la raison. Nul ne semblait encore s'être avisé qu'ils pouvaient bien en réalité s'appuyer l'un sur l'autre, qu'ils constituaient peut-être l'un pour l'autre une base impensée mais nécessaire...<sup>177</sup>

Le rationalisme comporte sa part d'occultisme. Muray montre les rapports des grands noms du 19<sup>e</sup> avec l'occultisme: Hugo et les tables tournantes, Nerval et l'ésotérisme, Zola et ses nouveaux évangiles, les cercles de théosophie pullulent, le magnétisme se pratique de plus en plus, l'astrologie attire les foules. Et éliminant les dogmes et les intermédiaires entre les hommes et le Ciel, n'importe qui peut se mettre à dire qu'il communique avec Dieu, voire qu'il est Dieu. Le mystère, le trouble, le brumeux attirent comme des mouches les hommes sans Dieu. Le premier venu peut fonder une religion.

Chassez le religieux trop brusquement, il revient au galop.

La vieille religion chrétienne en était presque arrivée à un degré zéro du religieux. Elle avait mûri, comme un bon vin. Elle avait fait du chemin, accumulé une importante mémoire d'elle-même, de ses erreurs, de ses avancées. La révolution française de 1789 a été, elle, suivie par la Terreur. Une nouvelle religion fondée sur la Terreur. Effacement du

---

<sup>177</sup> Philippe Muray, *Le 19<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, Denoël, coll. «L'Infini», 1984, p.15

passé, falsification de tout, changement du calendrier, remise à zéro du temps, censure frontale, mises à mort, règne de l'arbitraire.

La religion en question est une religion de mort. Il faut la poser comme telle. La mort devient donc le maître par rapport à quoi tout est mesuré, s'équivaut, et de là se trouve prise l'énergie qui fait consister les corps et la société. C'est plus ou moins apparent, voilà tout. *Dans la Terreur proprement dite, la chose est très visible; ensuite, elle entre à nouveau en clandestinité, mais elle est là, chaque fois qu'on s'y intéresse, au fond des choses (...).*<sup>178</sup> (C'est nous qui soulignons.)

Avant 1789, le relâchement du lien social avait contribué à l'individualisation extrême des corps humains. La révolution française s'est révélée religieuse dans la mesure où elle a voulu faire *reconsister* le lien social, empêcher l'individualisation. Tout citoyen appartient à la patrie, de sa naissance à sa mort, après, *il est libre*. Dans un texte<sup>179</sup> de 1989, l'année du bicentenaire de la révolution, Sollers fait une lecture éclairante des écrits de Saint-Just, de son projet «terroriste». C'est un mélange de *stalinisme* avant l'heure, et de puritanisme protestant fanatique. Un véritable projet religieux, avec Temples, chants quotidiens à l'Éternel, rituels, fêtes, culte sacré de l'amitié, chasteté, confessions publiques, fermeture des théâtres, interdiction d'enseigner la rhétorique, etc.

[Les fêtes, les rituels], il en fallait. Surtout en un moment où la religion catholique était parvenue à un état de merveilleuse décomposition. Cette religion catholique avait *enfin* abouti à ce qu'elle doit être: *le moins de religion possible*, chose que, probablement, l'humanité ne peut pas supporter. A un moment où le catholicisme était arrivé à son sommet, à savoir la dissolution de tout esprit religieux (vous voyez que je ne suis pas pour reprendre Simone Weil), à un moment, donc, où ce qui fait la grandeur du catholicisme: prendre la chose masochiste en son tréfonds,

---

<sup>178</sup> *Improvisations*, p.20

<sup>179</sup> «Pour célébrer la vraie révolution française», *Improvisations*, p.18

dans l'abîme de la mort et de la souffrance, et la transformer par une alchimie subtile en rosée inessentielle, - il a soudain fallu remettre de la contrainte.<sup>180</sup>

D'où l'émergence dans la littérature, du romantisme, de l'idéalisme, du masochisme esthétisé, exalté. On chante l'amour impossible, la nature innocente, la solitude souffrante, la pureté inaccessible... La poésie élégiaque prolifère, la douleur, les plaintes mélancoliques sont mises en rimes, en musique. La souffrance est belle. La tragédie est à l'ordre du jour. Le martyr (la religion des religions) est glorifié, auréolé de gloire posthume. Tout cela sur fond de haine de soi et de névrose généralisée. On se passionne pour les ombres, le macabre, les revenants... La mort sort de sa place et se répand partout dans la vie.<sup>181</sup>

Qu'est-ce que le mauvais goût? Un bazar de pièces rassemblées qui n'ont aucun rapport d'historicité, voire de consistance signifiante entre elles, et qui sont mises ensembles pour faire une stèle en fonction d'un transcendantal qui n'est pas dans sa position d'origine, qui est décalé de son origine.<sup>182</sup>

A l'occasion du bicentenaire de la révolution française, Sollers publie, sans nom d'auteur, une fausse lettre de Sade<sup>183</sup>. Elle est présentée comme un inédit retrouvé, bien qu'elle soit intentionnellement truffée d'anachronismes. Sollers, imitant le style de Sade, confond exprès ses

---

<sup>180</sup> Ibid., p.30

<sup>181</sup> A cause d'une impossibilité à penser la mort, d'une crise métaphysique. Si le romantisme est si fasciné par la mort, c'est qu'il est mal avec la mort. Elle est ingérable. Elle sort de sa place, qui est un moment parmi d'autres, et contamine la vie. Plus on en a peur, plus elle est mystérieuse, et plus on la désire ardemment... *Plus on y croit...*

«Mais, me direz-vous avec une spontanéité candide, le Diable n'existe pas. En effet. Mais sa fonction est justement de faire croire que ce qui n'existe pas existe. "Le non-être est", voilà sa répétition. Le non-être pourrait être? Il est possible que le non-être soit? Les mortels se laissent pénétrer et convaincre.», *Le Secret*, p.216

<sup>182</sup> Ibid., p.24

<sup>183</sup> *Sade contre l'Être Suprême*, publié en 1989, et republié en 1992 avec le nom de l'auteur.

réflexions sur la Terreur de 1789 avec la réalité d'aujourd'hui, qui en est la suite logique.

Était-il besoin de briser les autels de la superstition et du fanatisme pour en arriver à reconstruire à l'envers ce culte grossier? Nous pensions avoir déraciner l'hypocrisie, eh bien, on nous prépare, figurez-vous, un autre spectacle. Après les flots de sang, vous savez quoi? Je vous le donne en cent, en mille, en cent mille: *l'Être Suprême!* Ne riez pas, c'est le nom regonflé de la Chimère, on nous a changé la marionnette d'habits.<sup>184</sup>

Cette *dixneuvièmité* ne se cantonne pas à une période historique, d'où le titre du livre de Muray. Elle se promène à travers les âges, éternelle, comme un atavisme inscrit au fond de l'homme, increvable<sup>185</sup>. Elle apparaît comme un cocktail d'idéalisme, d'obscurantisme et d'ignorance, qui laisse libre cours à cette force biologique collective qui nous tire vers la mort, *ensemble*.

## 2- le côté noir des choses

Les obscurantismes du 20<sup>e</sup> siècle, les catastrophes historiques, les convulsions diverses, sont, plus ou moins directement, liés à ce concept de *dixneuvièmité*. Cris de religiosité, désarroi nihiliste. Le nazisme est une nouvelle Terreur, mêlée d'une sur-esthétisation du politique. La

---

<sup>184</sup> Sade contre *l'Être Suprême*, p.13-14

<sup>185</sup> D'où la confusion *voulue* que fait Sollers entre la Terreur de 1789, et la Société du Spectacle de la fin de notre siècle. Les époques se télescopent dans une perspective historique, non-linéaire. C'est la crise métaphysique et ses conséquences nihilistes qui sont ici désignées, sous leurs diverses manifestations dans l'histoire.

«Sollers (...) veut empêcher l'image de prendre. En somme tout se joue, non au niveau des contenus, des opinions, mais au niveau des images: c'est l'image que la communauté veut toujours sauver (quelle qu'elle soit), car c'est l'image qui est sa nourriture vitale, et cela de plus en plus: surdéveloppée, la société moderne ne se nourrit plus de croyances (comme autrefois), mais d'images.», Roland Barthes, *Sollers écrivain*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, p.88-89

révolution russe, un humanisme scientifique poussé à bout, c'est-à-dire fou.

La littérature du 19<sup>e</sup>, dans sa grande majorité, s'en retrouve teintée. Du romantisme larmoyant, de l'angoisse du paradis perdu, de l'innocence revendiquée, au satanisme fin de siècle, le pathos est décliné sous toutes ses formes. Le poète est soit guide du peuple, visionnaire, néo-prophète, soit bohème, désenchanté, plaintif et maudit. La tragédie fleurit. On idéalise *la mort*, *la femme*, tantôt sainte, tantôt prostituée. Le tragique et l'emphase pathétique l'emportent sur la comédie, l'ironie, ou la gravité sobre des deux siècles précédents.

Le 20<sup>e</sup> siècle a continué sur le même ton en radicalisant les choses. Le surréalisme est un romantisme plus noir et fasciné par l'inconscient.

Le 19<sup>e</sup>, on n'en sort pas. Dans les années soixante, le marxisme et la psychanalyse d'un côté, le néo-rousseauisme hippy de l'autre, ont recouvert la pensée: des idéalismes déguisés, une foule de néologismes alambiqués, et des structures pesantes tendant à expliquer et mettre en boîte le sujet. La littérature s'est retrouvée arraisonnée, cernée, écrasée par une foule d'essais, dans une langue impersonnelle, scientifique et policière. Il fallait que le sujet se sente coupable, qu'il sente une dette envers la communauté, qu'elle soit idéologique ou sexuelle.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> «Un jeune homme ma raconté récemment qu'on l'avait surpris à lire les *Lettres Philosophiques* [de Voltaire]. "Vous n'y pensez pas", lui dit son professeur, en lui mettant aussitôt dans les mains Lacan, Foucault, Derrida, Duras, Blanchot (j'en passe). "Ne perdez pas de temps!" Ce jeune homme, soigné par moi, est encore bien malade. Il rêve beaucoup, il se rappelle ses rêves, il voudrait les interpréter, ça ne va pas fort. J'ai toutes les peines du monde à la retenir d'entrer dans les ordres -, après qu'il a eu l'idée (c'était après la psychanalyse, l'homosexualité sans danger, la drogue et autres aventure légères) de tâter de l'Orient ou du retour compact de la Bible. Héraclite, parfois, lui apparaissait par bribes. Il entendait Empédocle lui souffler des phrases dans une langue inconnue et lui demander même en allemand: "Suis-je Hölderlin?" Il osait à peine sortir de chez lui. Paris lui semblait une ville vide et maudite. Les autobus de la rue Vivienne, surtout, allez savoir pourquoi, le terrorisaient. Il était particulièrement déprimé d'avoir à employer encore le français, ce dialecte. Il me disait souvent, un léger sourire égaré sur les lèvres: "Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est que d'être *vraiment* en Enfer." Un jour, je lui citait Voltaire: "Le Paradis est où je suis." Il eut une convulsion de dégoût. Vous voyez l'histoire.», *Improvisations*, p.11 (Sollers transpose ici le texte des *Poésies* de Ducasse que nous citons quelques pages plus loin.)

Dans les années 70, le libéralisme spectaculaire marchand a tout ravalé. Les espoirs retombés, il a récupéré toutes les énergies désemparées. Une grande part de la littérature est revenue à un train-train réaliste et psychologique. Perdant ses illusions politiques, elle a repris ses objectifs marchands.

Rien ne doit échapper à la marchandise. Le *spectateur* moderne est maintenu dans un équilibre morbide. Il est sans cesse excité, et sans cesse frustré. Le sexe est permis, exalté, encouragé, mais sur des stimuli-réponses communs, *dans* la sphère marchande. On prêche la liberté et l'individualisme, mais ils sont servis préfabriqués, mac-donaldisés. Les discours de contestation font partie intégrante de la machine, ils sont prévus et drainés de façon à ce qu'ils restent inoffensifs. Ce qu'on appelle *l'individualisme contemporain* n'en est pas un. La technique et l'hygiénisme ont le dernier mot. Les médias, maintiennent le citoyen soudé à la communauté. L'intoxication idéologique est toujours active, elle est moins directe et frontale que sous un régime totalitaire, mais elle est bien présente. Elle consiste à lever toute censure, tout en noyant systématiquement toute parole individuelle dans un flot répétitif de poncifs préconçus. Avec une rapidité effrayante, toute contestation est récupérée et institutionnalisée.

Face à cette réalité, la vie privée, le corps et sa conscience de lui-même, sont en péril.

Les romans de Sollers sont des machines de guerre égotiste. Une résistance continue dans un monde qui rétrécit à vue d'œil. Que reste-t-il à cet individu, à *cet homme sans monde*? Son propre corps. L'affirmation de ce corps, de son unicité, alliée aux bribes de mémoire des siècles passés. Plaisir et connaissance. Mémoire de la sensation et mémoire de la lecture, maintenues ensemble dans une conscience ouverte sur le temps.



### 3- petit détour biographique

Pendant ma première année à la Sorbonne, j'ai dû lire, suivre des cours, et passer des examens sur un certain nombre d'œuvres littéraires. Parmi ces œuvres, *Les Souffrances du Jeune Werther* de Goethe, *René* et *Atala* de Chateaubriand, *Les Contemplations* de Hugo. Je ne cite que ceux là. Ils m'ont fait souffrir. Manquais-je de recul? Avais-je trop peu lu? J'étais probablement à fleur de peau, je ne voyais que le premier degré des choses. Je sentais, pendant les cours, que je devais résister, conjurer tout ce poison. Ces livres sentaient mauvais. J'y voyais une entreprise d'empoisonnement de ma personne. J'avais toujours sur moi, comme un gri-gri, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, suivis de *Poésies I et II*.

Citons un fameux passage des *Poésies*. On notera le grand sérieux mêlé d'une profonde ironie.

Les notions de la simple raison sont tellement obscurcies à l'heure qu'il est, que, la première chose que font les professeurs de quatrième, quand ils apprennent à faire des vers latins à leurs élèves, jeunes poètes dont la lèvre est humectée du lait maternel, c'est de leur dévoiler par la pratique le nom d'Alfred de Musset. Je vous demande un peu, beaucoup! Les professeurs de troisième, donc, donnent, dans leurs classes à traduire, en vers grecs, deux sanglants épisodes. Le premier, c'est la repoussante comparaison du pélican. Le deuxième, sera l'épouvantable catastrophe arrivée à un laboureur. A quoi bon regarder le mal? N'est-il pas en minorité? Pourquoi pencher la tête d'un lycéen sur des questions qui, faute de n'avoir pas été comprises, ont fait perdre la leur à des hommes tels que Pascal et Byron?

Un élève m'a raconté que son professeur de seconde avait donné à sa classe, jour par jour, ces deux charognes à traduire en vers hébreux. Ces plaies de la nature animale et humaine le rendirent malade pendant un mois, qu'il passa à l'infirmerie. Comme nous nous connaissions, il me fit demander pas sa mère. Il me raconta, quoique avec naïveté, que ses nuits étaient troublées par des rêves de persistance. Il croyait voir une armée de

pélicans qui s'abattaient sur sa poitrine, et la lui déchiraient. Ils s'envolaient ensuite vers une chaumière en flammes. Ils mangeaient la femme du laboureur et ses enfants. Le corps noirci de brûlures, le laboureur sortait de la maison, engageait avec les pélicans un combat atroce. Le tout se précipitait dans la chaumière, qui retombait en éboulements. De la masse soulevée des décombres - cela ne ratait jamais - il voyait sortir son professeur de seconde, tenant dans une main son cœur, de l'autre un feuille de papier où l'on déchiffrait, en trait de soufre, la comparaison du pélican et celle du laboureur, telles que Musset lui-même les a composées. Il ne fut pas facile, au premier abord, de pronostiquer son genre de maladie. Je lui recommandai de se taire soigneusement, et de n'en parler à personne, surtout à son professeur de seconde. Je conseillai à sa mère de le prendre quelques jours chez elle, en assurant que cela se passerait. En effet, j'avais soin d'arriver chaque jour pendant quelques heures, et cela se passa.<sup>187</sup>

J'interprétais *Les Chants* comme une radicalisation des thèmes pleurnichards des ouvrages de Rousseau, Goethe, Chateaubriand, Musset, ou Lamartine. Lautréamont reprenait le fond souffrant et masochiste de la littérature romantique en le poussant à bout *pour en finir*, jusqu'à ce qu'il se retourne en stoïcisme noir ou en sadisme. Puis, les *Poésies* continuaient le travail en invoquant une aurore.

Lautréamont attrapait la grisaille mièvre romantique, et lui faisait suivre sa propre logique jusqu'au bout de ses conséquences. Il obtenait alors un noir radical, le plus profond des noirs. Il ne pouvait donc continuer que par la lumière blanche des *Poésies*. Le processus est similaire chez Nietzsche: visiter, habiter, penser le nihilisme, jusqu'au bout de sa logique, jusqu'à la détresse la plus lourde, seule manière de le penser à fond et de le surmonter.

Environ un an plus tard, j'achetai par hasard, en folio, d'occasion (12 francs exactement), *Le Cœur Absolu*. Je n'avais jamais entendu parler

---

<sup>187</sup> Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, suivis de *Poésies I et II*, GF-Flammarion, p.279-280

ni de l'auteur, ni de quoi que ce soit qui pouvait s'en approcher. Je lisais beaucoup, un peu tout et n'importe quoi.

Ça m'a fait comme une gifle. J'étais séduit d'emblée. Je n'arrivais pas à porter un jugement sérieux sur le roman, mais j'ai senti qu'il accélérât des changements en moi<sup>188</sup>. Je ne pouvais pas dire si j'avais là, entre les mains, une œuvre majeure de la littérature, un «grand écrivain»... Je n'étais même pas sûr d'aimer le roman en lui-même. Je crois me souvenir d'une impression de n'avoir rien lu, d'avoir traverser un nappe d'air. Un espace impalpable. Un mouvement sans forme fixe, un son. *Le Cœur Absolu* me semblait avoir été écrit comme la trajectoire d'un oiseau. Il ne laisse pas de trace. Il efface après lui. Aussi: pas la moindre goutte de névrose, de l'air pur. A cette époque, je crois que ce livre m'avait servi comme un médicament, des vitamines pour un convalescent.

Ce qui a dû m'accrocher, c'est l'aspect *chronique aérienne d'un libertin en guerre contre le pathos romantique*<sup>189</sup>. J'aime interpréter les romans de Sollers comme une suite directe des *Poésies* de Ducasse. Comme ce qu'on a pu faire de mieux après ça.

Le plus important ici (et sur quoi nous insisterons dans ce chapitre), c'est que Sollers ne se place pas à distance. *Il n'esquive pas*. Il ne fuit pas le pathos dans un hédonisme hystérique. Il lui fait la guerre. Il le dissout radicalement. Comment? En reprenant à leurs bases, certains grands thèmes fondamentaux. Et que fait-il de ces thèmes? Il ne se contente pas de les nier, de les démystifier. Il les démonte... en les vivant *quand même*<sup>190</sup>. Nous allons voir comment, mais passons d'abord par une lecture rapide des *Poésies* d'Isidore Ducasse.

---

<sup>188</sup> J'avais lu depuis peu, *Les Feuilles d'Herbe* de Walt Whitman, *Le Gai Savoir* de Nietzsche, des recueils de poésie japonaise, etc. Ces ouvrages avaient commencés le travail, le roman de Sollers semblait tomber à pic pour l'achever.

<sup>189</sup> Et aussi, probablement, le «sens historique»; la rapidité du rythme de l'écriture; l'épicurisme du narrateur; les références à certains «classiques» de la littérature, qui m'ont donné envie de les lire, etc.

<sup>190</sup> *L'âge d'or* est vécu ici et maintenant (*Le Cœur Absolu*), *l'inceste* ne pose aucun problème (*Les Folies Françaises*), *l'amour impossible* se gère très bien (*Le Lys d'Or*), etc.

#### 4- la machine d'Isidore Ducasse

Ducasse, dans ses *Poésies*, porte une attaque formidable contre le 19<sup>e</sup> siècle. Il ne reprend ni le discours réactionnaire et moral, ni le discours contestataire. Il laisse de côté ces voies symétriques; elles ne sont en réalité que les deux faces d'une même logique.

Un pion pourrait se faire un bagage littéraire, en disant le contraire de ce qu'on dit les poètes de ce siècle. Il remplacerait leurs affirmations par des négations.<sup>191</sup>

Ducasse décide de mimer le discours réactionnaire de la loi, de le caricaturiser en se réappropriant son sérieux, sa détermination laconique et froide. Comme Nietzsche, il attaque à *coup de marteau* les fausses idoles du passé. Il cherche le son creux qui dévoile leur vide. Il ne les critique pas dans leur fond, il les nie par un discours lapidaire. Il s'y prend à *coup d'affirmations*. Il emprunte la forme des maximes de moralistes comme La Rochefoucault. *Aucune démonstration*. Toute la force du langage apparaît<sup>192</sup>. Il reprend des textes du passé, *Les Pensées* de Pascal entre autres, et les retourne. "Une maxime pour être bien faite, ne demande pas à être corrigée. Elle demande à être développée."<sup>193</sup> Il suffit de changer, de modifier les phrases pour que les idées soit subverties: "Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas."<sup>194</sup> Les mots ne décrivent pas la réalité, ils la créent. Les ouvrages qui exaltent le malheur, créent le malheur.

---

<sup>191</sup> Ibid., p.282

<sup>192</sup> «Qu'est-ce que Lautréamont sinon, dans un monde atroce, mièvre, emphatique et privé de rhétorique, l'apologie de la rhétorique pour la rhétorique?», *Improvisations*, p.25

<sup>193</sup> Lautréamont, p.287

<sup>194</sup> Ibid., p.269

Le tout est de nier sans pratiquer de négation. "J'ai passé le stade de la contestation", dit Artaud. Contrer en affirmant. La révolte exprimée par la destruction et la négation de tout, s'essouffle d'elle-même. C'est une transgression de la loi. Et comme toute transgression, elle a besoin de la loi. Sans le maintien permanent de la loi, elle se retrouverait toute nue, dans son propre néant.

Ceux qui veulent faire de l'anarchie en littérature, sous prétexte de nouveau, tombent dans le contresens. On n'ose pas attaquer Dieu; on attaque l'immortalité de l'âme. Mais l'immortalité de l'âme, elle aussi, est vieille comme les assises du monde. Quelle autre croyance la remplacera, si elle doit être remplacée? Ce ne sera pas toujours une négation.<sup>195</sup>

Tous les automatismes de la révolte sont renvoyés à leur obscurité. Avec une certitude pleine d'ironie, *il exorcise le mal*. Il ne prend pas la peine de nier, il affirme. "Lutter contre le mal est lui faire trop d'honneur."<sup>196</sup> Les phrases sont d'une clarté désarmante. "Comme si la clarté ne valait pas le vague."<sup>197</sup> On pense à *L'Éthique* de Spinoza. Une suite de définitions s'enfilent dans une logique sûre d'elle-même. La raison mathématique est réhabilitée pour la gaieté sereine qui s'en dégage.

Spinoza, dans une lettre:

Le bénéfice que j'ai retiré de mon pouvoir naturel de connaître - pouvoir que je n'ai jamais trouvé en défaut - m'a rendu heureux. Car j'en tire de la joie et je m'efforce de vivre non dans la tristesse et les gémissements, mais dans une âme égale, dans la joie et la gaieté, ainsi je m'élève d'un degré.<sup>198</sup>

---

<sup>195</sup> Ibid., p.278

<sup>196</sup> Ibid., p.293

<sup>197</sup> Ibid., p.299

<sup>198</sup> Spinoza, Lettre XXI, in *Œuvre Complètes*, Gallimard, coll. «bibliothèque de la pléiade».

"Il n'y a rien d'incompréhensible"<sup>199</sup>, écrit Ducasse. La connaissance est source de joie. Elle ouvre la porte vers la gaieté.

La souffrance pour elle-même, le masochisme forcené et poseur sont repoussés. Citons encore quelques pointes indispensables:

Souffrir est une faiblesse, lorsqu'on peut s'en empêcher et faire quelque chose de mieux. Exhaler les souffrances d'une splendeur non équilibrée, c'est prouver, ô moribonds des marennes perverses! moins de résistance et de courage, encore. Avec ma voix et ma solennité des grands jours, je te rappelle dans mes foyers déserts, glorieux espoir. Viens t'asseoir à mes côtés, enveloppé du manteau des illusions, sur le trépied raisonnable des apaisements.<sup>200</sup>

Ne transmettez à ceux qui vous lisent que l'expérience qui se dégage de la douleur, et qui n'est plus la douleur elle-même. Ne pleurez pas en public.<sup>201</sup>

Il faut savoir arracher des beautés littéraires jusque dans le sein de la mort; mais ces beautés n'appartiendront pas à la mort. La mort n'est ici que la cause occasionnelle. Ce n'est ni le moyen, c'est le but, qui n'est pas elle.<sup>202</sup>

Si vous êtes malheureux, il ne faut pas le dire au lecteur. Gardez cela pour vous.<sup>203</sup>

Le malheur n'est ni dans nous, ni dans les créatures. Il est dans Elohim.<sup>204</sup>

*Paul et Virginie* choque nos aspirations les plus profondes au bonheur. Autrefois, cet épisode qui broie du noir de la première à la dernière page, surtout le naufrage final, me faisait grincer des dents. Je me roulais sur le tapis et donnais des coups de pied à mon cheval en bois. La description de

---

<sup>199</sup> Lautréamont, p.283

<sup>200</sup> Ibid., p.275

<sup>201</sup> Ibid., p.278

<sup>202</sup> Ibid.

<sup>203</sup> Ibid.

<sup>204</sup> Ibid., p.295

la douleur est un contresens. Il faut faire voir tout en beau. Si cette histoire était racontée dans une simple biographie, je ne l'attaquerais point. Elle change tout de suite de caractère. Le malheur devient auguste par la volonté impénétrable de Dieu qui le créa. *Mais l'homme ne doit pas créer le malheur dans ses livres. C'est ne vouloir, à toute force, considérer qu'un seul côté des choses. O hurleurs maniaques que vous êtes!*<sup>205</sup> (C'est nous qui soulignons.)

Il faut encore citer:

Si on corrigeait les sophismes dans le sens des vérités correspondantes à ces sophismes, ce n'est que la correction qui serait vraie; tandis que la pièce ainsi remaniée, aurait le droit de ne plus s'intituler fausse. Le reste serait hors du vrai, avec trace de faux, par conséquent nul, et considéré, forcément, comme non avvenu.<sup>206</sup>

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par une idée juste.<sup>207</sup>

Toutes ces citations ne sont évidemment pas gratuites, elles concernent directement notre propos, c'est-à-dire les romans de Sollers. Chacun des romans est, selon nous, une *machine anti-terroriste*. Les romans se suivent tous, d'une certaine manière. Ils parlent de la même chose, cependant, le cadrage est différent. Chacun opère dans une zone particulière de la culture, en coupant, en recollant, en bousculant certains textes, pour les dépoussiérer, les réactualiser et reconstruire du sens. Sollers est un couturier paradoxal, un chirurgien musicien. Il retravaille notre culture, nos mythes en y introduisant des bouleversements épistémologiques. Il *force* certains déplacements.

---

<sup>205</sup> Ibid., p.277

<sup>206</sup> Ibid., p.278

<sup>207</sup> Ibid., p.287

Dans les pages qui suivent, les liens entre les citations de Ducasse, et la démarche de Sollers *apparaîtront d'eux-mêmes*.

Nous insisterons sur deux points: d'une part, la force d'affirmation du corps et de l'écriture, le discours du maître qui prononce la loi (la loi n'existe pas ailleurs que dans l'écriture: c'est l'écriture), et d'autre part, les manipulations, les déplacements opérés dans le savoir (la guerre épistémologique).

## **5- l'écriture comme une loi**

Le doute, cessant d'être analytique, devient dévorant. Le scepticisme se maintient comme une croyance. On croit *fermement* qu'il n'y a rien... tout en cherchant ailleurs des vérités dans des puits, des transcendances diverses.

Or, tout cela achoppe devant l'affirmation lumineuse qu'est l'écriture sollersienne:

D'où viennent les phrases? Cercles d'air instantanés, mouvements bouclés, lois.<sup>208</sup>

Le narrateur sollersien impose sa voix comme une loi. Les phrases tournent et se bouclent en elles-mêmes. Ce que nous avons évoqué plus haut comme une «sauvagerie subjective», se retrouve ici. L'écriture avance. *Les phrases ondulent et s'enroulent comme des vagues*. Rien ne vient jamais s'opposer, rien n'empêche d'avancer. Une contradiction apparaît? Le narrateur saute par-dessus, rien ne le gêne. Il n'essaie jamais

---

<sup>208</sup> La Fête à Venise, p.20



de se justifier, de relier toutes les contradictions. Plus il y en a, mieux c'est.<sup>209</sup>

Le catholicisme de Sollers peut apparaître comme l'une des formes de *l'affirmativité* de son écriture, de ce «oui» dont nous avons parlé plus haut. L'affirmation désenvoûte du nihilisme, de la croyance qui consiste à dire que le non-être est. Sollers cite très souvent Parménide, d'une seul coup, sans commentaire: "L'être est, et le non-être n'est pas." Arrêtons-nous longuement sur le catholicisme sollersien. Ce n'est pas un détail marginal. Il est dénotatif de la pensée de Sollers et de sa conception de l'écriture. La théologie catholique est convoquée, soit très sérieusement, comme une force formelle anti-néant, soit comme réseau paradoxal humoristique.

Pour Sollers, il y a deux forces en guerre perpétuelle. *D'un côté* la forme, le corps unique, l'être, le temps vertical infini, *et de l'autre côté*, l'informe, la mort-vie, le néant, le temps linéaire des générations qui se télescopent dans le tourbillon de l'espèce. La forme, joyeuse, contre l'oubli et la mort. L'éveil de l'être dans sa loi intérieure, individuelle, contre la Loi communautaire de la mort.

Eh bien, voici le mot de passe. N'accepte pas. N'accepte jamais. Quoi? La mise en scène de la toute-puissance de la mort. La mort n'est pas pour nous. La mort est une comédie comme une autre. Ce n'est pas la Loi des lois. Il y a, et il n'y a pas de Loi... A toi de jouer, adieu, bonne chance.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> «Il faut bien que la littérature avance. On branche directement sur la vie quotidienne. Un personnage réel peut être maintenant dix fois plus intéressant et subversif qu'un personnage de fiction. Le roman traîne en longueur à cause de la timidité des romanciers. C'est insupportable. La pornographie n'est qu'une donnée parmi d'autres. *Le roman met tout sur le même plan. C'est sa fonction. Sa grandeur. Sa froideur. Sa chaleur. Il faut qu'on voie tout ensemble, les contradictions les plus prononcées. La vie est impossible. L'impossible devient possible. L'insensé sensé. La vérité se faufile.*», *Portrait du Joueur*, p.257 (C'est nous qui soulignons.)

<sup>210</sup> *Portrait du Joueur*, p.195

L'Église catholique définit des dogmes atemporels. Par exemple, l'engendrement du Christ, la deuxième personne de la Trinité, a lieu avant tous les siècles, au-dessus du temps. Il s'est fait homme et est entré dans le temps à une date précise, se manifestant aux hommes. Sa vie d'homme est datée, mais sa substance est éternelle. Elle a lieu hors de tous les commencements, sans début, ni fin. Un tel dogme s'oppose à la Loi de l'espèce, reprise aujourd'hui par la technique, la science, obsédées par l'histoire des origines de l'homme.

De plus, Sollers ne se gêne pas pour manipuler la théologie dans tous les sens. Il en fait ce qu'il veut. C'est une source infinie de paradoxes, donc d'humour.

- Vous êtes papiste?

- Ah oui.

- Mais comment ça?

- J'aime les fêtes... Mais vous voulez peut-être parler de ma vie désordonnée?

- Enfin...

- J'ai une dispense et une indulgence spéciale pour vivre dans le péché afin de l'étudier de plus près. Je suis *Doctor in peccato*, c'est une branche de la Théologie Négative.<sup>211</sup>

Dieu est humour, dit Sollers. Il faut noter qu'il n'y a jamais de dérision de sa part. L'aspect spirituel et intérieur du catholicisme est très présent dans les romans. Cependant, il peut aussi servir de tue-mouches, de protection contre les fâcheux. Son aspect légal, arbitraire, froid, rebute les religiosités turbulentes.

- (...) Vous vous doutez ce que je fais, en général, avec les membres des sectes...

- Non?

---

<sup>211</sup> *Le Cœur Absolu*, p.204

- Je me déclare illico catholique. J'ai repéré que c'est la seule manière d'en finir (...).

- Et alors?

- Catholique! Catholique! Buté! Je crois à tous ce que dit l'Église, dans tous les domaines... L'Église, par définition, ne peut pas se tromper... J'obéis à tous les dogmes, à toutes les prescriptions... Je suis membre actif des associations charitables... J'envoie ma cotisation régulière à la commission pontificale des droits de l'homme... Je viens d'adhérer à un groupe d'étude bibliques, à Notre-Dame, je n'ai pas une minute... Si vous avec la naïveté de dire que vous êtes agnostique ou athée, ils ne vous lâchent plus, ils insistent, ils croient que vous manquez de Transcendance, ils vous brandissent des brochures, ils vous collent au train... Tandis que «catholique» est miraculeux... Vous voyez aussitôt leurs visages navrés, dégoûtés, sombres... Ils fuient comme si vous leur aviez montré une image pornographique... Pareil dans la vie courante à tout hasard... Si vous sentez une tentation oblique, pressement de main ou de genoux psychique, «catholique!», «catholique!», c'est radical. Vous avez la peste ou la lèpre, vous êtes un abcès vivant...

(...)

A part «catholique», il y a un autre insecticide de base: vous manifestez à tout bout de champ que vous êtes très content de votre famille réelle, de votre naissance, de votre milieu, de votre père, de votre mère, de vos frères et sœurs et oncles, tantes, neveux et nièces... Et puis après, de votre femme, de vos enfants, etc... Vous êtes vite classé monstre conformiste et réactionnaire, c'est parfait, vous devenez invisible, le temps est à vous... Qu'est-ce que vous voulez par-dessus tous? Gagner du temps, non? Est-ce que le temps n'est pas une ivresse constante?<sup>212</sup>

Qu'est ce que c'est que la guerre privée sollersienne? C'est le déblayage d'un lieu, d'une solitude heureuse, au sein même de la communauté. Les narrateurs sont tous plus ou moins citadins. Ils aiment le mouvement des villes. La solitude en pleine foule. Le catholicisme utilisé en tant qu'*insecticide*, est une des stratégies de résistance passive du sujet sollersien. Le préfixe «para» dans «paradis», désigne étymologiquement la clôture, les murs de l'enclos des élus. Le langage, le

---

<sup>212</sup> Ibid., p.135-136

secret, sont des formes plus subtiles de bouclier, des ruses. A l'air des satellites et de la surveillance généralisée, il suffit de dire qu'on est invisible pour le devenir. Selon le principe de la lettre volée, plus on se met en évidence, plus on est invisible. On construit ses catacombes en plein air, dit Sollers.

Mis à part son aspect humoristique et *para*-doxal, le catholicisme de Sollers est moins à considérer en tant que religion, qu'en tant que réseau d'affirmations. C'est-à-dire en tant que la forme la plus vide possible de toute religiosité. Une sorte de super-athéisme.

Alors d'où vient son charme? Il vient de sa *dogmatique*.

Pourquoi, donc, le catholicisme? Formidable construction, monument de cohérence, délices logiques! J'éprouve un amour musical pour la théologie, les subtilités trinitaires m'enchantent; les hérésies, passionnantes. J'ai un attachement fanatique pour l'Italie (...). Mais je n'aime pas le catholicisme français, gallican, malédiction historique d'un mixte entre Rome et le protestantisme; je n'aime pas non plus la Terreur, qui en est d'ailleurs, la conséquence.<sup>213</sup>

Lakis Proguidis, dans un article sur *Le Cœur Absolu*, insiste sur la forme dogmatique du catholicisme sollersien:

Ce n'est pas l'aspect théologique qui doit retenir l'attention du lecteur mais l'aspect *formel-dogmatique*, l'aspect des formes englobant nos expériences et nos perspectives, la force expansionniste de ces formes vers des sens nouveaux, vers des mondes à créer. Pour entrer dans l'univers sollersien il faut accepter les règles de ce *jeu* matriciel, de la puissance par exemple du chiffre trois sur la Trinité, de la *suprématie du formé* sur le sens voilé et, pour recycler, de la *présence continue de chaque corps dans l'infini*, c'est-à-dire de l'incorruptibilité du corps. Jeu gratuit? Encore une fois le contraire: n'attribue-t-on pas à Saint-Augustin la pensée que le six n'est pas un chiffre parfait parce que Dieu avait créé le monde en six jours, mais que Dieu avait procédé de la sorte à cause de la perfection du six?

---

<sup>213</sup> Catherine Clément, *Philippe Sollers*, p.127-128

S. [le narrateur du Cœur Absolu] s'aventure dans une branche de savoir inexistante: *la théologie formelle*. C'est la preuve esthétique, artistique que le souvenir ultime de l'Occident est le corps.<sup>214</sup> (C'est nous qui soulignons.)

Une formidable construction logique, pleine d'absurdités cohérentes. Un dogme ne s'explique pas. Il se définit comme tel. Il se prononce. Le catholicisme de Sollers est cette affirmation joyeuse et ironique, *d'absurdités* posées comme telles.

«Nous déclarons, prononçons et définissons...» Voilà comment un pape s'y prend pour formuler un dogme. *Déclarer*, ou *affirmer*, n'est pas le même acte que *prononcer*. Qui n'est pas la même chose que *définir*. Tout cela m'enchanté. Chacun ses goûts.<sup>215</sup>

Souvent, le narrateur parle de ses goûts. Il dit: j'aime ceci, ou j'aime cela, j'aime tel pape<sup>216</sup>, j'aime tel nom<sup>217</sup>, telle fleur, etc. Sans s'expliquer, ni développer, il prend plaisir à nommer ses envies, ses préférences. Elles apparaissent contradictoires à première vue. Elles forment en vérité une suite cohérente, tout comme la théologie catholique. Un réseau de textes, de noms, de formes qui constituent un tout logique, extensible à l'infini selon cette même logique.

On trouve de nombreux passages où Sollers nomme gratuitement une série de choses. Il s'attache à donner des listes de noms précis. Comme si la voix prononçait, épelait chaque nom. Dans *Le Lys d'Or* par exemple, le narrateur accumule des noms de fleurs, des espèces d'oiseaux,

---

<sup>214</sup> Lakis Proguidis, «Au monde féérique du Cœur Absolu», *Lieux Extrêmes*, n°4, p.58

<sup>215</sup> *Portrait du Joueur*, p.262

<sup>216</sup> «*J'aime* le concile de Nicée. Celui de (...). Et celui de (...). Celui de (...) *J'aime* Clément VII enfermé au Château Saint-Ange, le 6 mai 1527, avec, à ses pieds, la ville pillée par les soudards de Luther...», *Ibid.* (C'est nous qui soulignons.)

<sup>217</sup> «On dit que Le Verrier avait mauvais caractère. Possible. *J'aime* son nom, parmi d'autres. *J'aime* qu'Henri Beyle, plus connu sous le pseudonyme de Stendhal, note qu'il a commencé la rédaction de ses souvenirs le 20 juin 1832, "forcé comme la Pythie".», *La Fête à Venise*, p.13 (C'est nous qui soulignons.)

des races de chiens, des instruments d'observation astronomique. On pense à ce thème sollersien de l'encyclopédie compressée, résumée. Le roman comme arche de Noé du savoir.

Ces déclarations participent autant de la connaissance en général, que du corps du narrateur. Le corps en tant qu'amphore de sensations. Dans *Le Cœur Absolu*, la jouissance a lieu quand elle a lieu. Elle est gratuite. On ne s'y arrête pas plus qu'il ne le faut. Il n'y a aucune pathologisation de la libido. "- Que peut-on objecter à quelqu'un qui a joui? - Rien."<sup>218</sup>

Affirmation du corps, donc. Un corps individuel, isolé, creuset de mémoire nerveuse, vivante. Les maladies chroniques des narrateurs du *Cœur Absolu* et du *Lys d'Or*, ne sont pas identifiées<sup>219</sup>. Aucun nom médical n'est donné. Ils ne cherchent pas à se soigner. Ils ne voient jamais de médecins. Ces maladies tombent du ciel, mais ce n'est pas une punition divine. Elles sont acceptées comme un rappel du corps, un signe que le corps s'envoie à lui-même pour se rappeler de sa présence éphémère.

Les narrateurs sont tous *heureux*. Cependant, les rythmes ne sont pas les mêmes. Si on pouvait en parler comme d'une ondulation, on dirait que la fréquence diffère d'un roman à l'autre. Celle du *Cœur Absolu* par exemple, est beaucoup plus rapide et pointillée que celle du *Lys d'Or* qui, elle, est plus filées, comme un fleuve. Chacun des narrateurs connaît un état de bonheur quasi-permanent. Citant Voltaire, ils répètent: "Le paradis est où je suis."<sup>220</sup> Cette joie prend sa source dans une solitude fondamentale, joyeuse.

---

<sup>218</sup> *La Fête à Venise*, p.22

<sup>219</sup> Rappelons que Ph.S. dans *Le Cœur Absolu*, est pris de crises de tremblements nerveux qui lui tombent dessus sans prévenir, et qui vont jusqu'à lui faire perdre connaissance. Rouvray, dans *Le Lys d'Or*, est quant à lui atteint d'un trouble chronique aux yeux.

<sup>220</sup> «Le Paradis terrestre est où je suis.», Voltaire, *Le Mondain*.

Gianni met mon couvert. «Solito? - Solito, grazie.» Il sait que je vais demander automatiquement une friture de poisson et une demi-bouteille de vin rouge. *Solito*, mot magique. *Solito*, pour moi, ce n'est pas seulement *comme d'habitude*, mais aussi la bonne solitude, la solitude dansant retrouvé, la note fondamentale du concert, le soleil de toute manière, même si c'est la tempête... *Solito...*<sup>221</sup>

Une solitude heureuse agace. Elle brise le cliché qu'un être solitaire est un être malheureux. Elle n'apporte rien à l'autre. Elle frustre la communauté. Elle joue sur le secret, en rappelant l'incommunicabilité entre les êtres, l'étanchéité radicale. Dire qu'on est heureux entraîne des haines. Cela peut même s'avérer subversif. Un comble. Surtout pour un artiste, qui selon le préjugé romantique, *doit* être malheureux. *Il faut souffrir pour créer etc.*<sup>222</sup>

Le «bonheur»? Est-ce que j'oserai aller jusque-là? Pousser la provocation à ce point? Mais oui... Je ne vois pas pourquoi je ne le dirais pas... Peur des représailles? Bof... Le «bonheur»? La «sagesse»? La «joie»? Mais oui! Mille fois! Dix mille! Un million! Et encore!... Un bonheur de diamant... Sensible à chaque instant, sur fond de catastrophe personnelle et universelle... Je voudrais être encore plus seul... Plus abandonné... Sans aucun espoir... Est-ce que je dis «oui» à ma vie? Sans aucun doute. Cent mille fois! Un milliard! Comme on veut! Sans aucune pudeur! C'est affreux! C'est monstrueux! Un tel contentement de soi! Pour si peu! Un tel narcissisme! Une telle naïveté dans l'autosatisfaction! Oui! Encore! Dites-moi! Dites-moi bien que c'est l'horreur, n'est-ce pas? Magnificat! J'exulte! Je suis obligé de l'écrire, là. Bonheur. Sagesse. Joie.<sup>223</sup>

Ajoutons aussi qu'à côté des romans, dans ses essais et ses nombreuses interventions dans la presse, Sollers ne cherche aucune

---

<sup>221</sup> *Portrait du Joueur*, p.304

<sup>222</sup> Ces dernier temps, une chanson populaire répète sur un ton lancinant «Happy people have no story», les gens heureux n'ont pas d'histoire.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p.199

polémique, il ne répond jamais directement aux attaques, pourtant nombreuses. Il regarde ailleurs et cite Nietzsche<sup>224</sup>:

L'esclave aime comme il hait, sans nuance, profondément, jusqu'à la douleur, jusqu'à la maladie. Sa longue souffrance dissimulée se révolte contre le bon goût qui paraît nier la souffrance.

Et aussi:

L'esclave voudrait se convaincre que, même chez les autres, le bonheur n'est pas véritable.

Il évite de se faire prendre dans un jeu de critiques et de réfutations. Il refuse de rentrer dans le discours de l'autre qui rêve de l'aspirer<sup>225</sup>. Il reste sur ses positions, gardant sa loi en lui même, affirmant un discours de maître *égotiste*.

A l'adversaire, il n'offre qu'une absence de guerre déprimante. Comme une monade spinoziste, il tourne sur lui-même, n'offrant aucune accroche aux choses alentour.

Le lecteur de Sollers a cette impression, non pas que la vérité n'existe pas, n'est nulle part, mais qu'au contraire, elle est bel et bien trouvée. Dans la plupart des romans, de Cervantès à Kundera, le romancier se donne pour objectif de déstabiliser les vérités et les croyances. Le roman introduit une relativité, une ambiguïté. Il fait trembler les poncifs fixes et bornés. Il les corrode, ironise, et en fait sortir le comique. Sollers n'use pas que de l'ironie. Il met en acte une logique,

---

<sup>224</sup> Philippe Sollers, «Présence de Nietzsche», *Le Monde des Livres*, Vendredi 14 octobre 1994.

<sup>225</sup> «Cela me fait penser au chapitre 26 des Proverbes. Première formulation: "Ne réponds pas à l'insensé selon sa sottise, de peur de devenir pareil à lui, toi aussi." Et aussitôt après: "Réponds à l'insensé selon sa sottise, de peur qu'il ne devienne sage à ses propres yeux." Autrement dit: réponds sans répondre tout en répondant. Faut-il s'abaisser devant l'ignorance? Rien ne l'exige. Faut-il avoir peur d'elle? Ce n'est pas obligatoire. La bêtise, l'ignorance et l'envie mènent le monde? Un monde, sans doute, mais chacun le sien.», *Le Secret*, p.231



un art de la rhétorique qui ne va pas sans une certaine violence. Il y a du Saint-Simon, du Céline. On pense même aux prophètes de la Bible. Il y a une certitude de fond dans chaque phrase. Jamais d'hésitation, de *flou artistique*. L'écriture est phallique. Elle représente la loi, la forme qui affirme une voix une, dans un corps unique, contre la mollesse biologique de l'humanité sans visage. Le projet révolutionnaire est sans cesse présent. La guerre a lieu sur la page même. Elle n'est jamais sur la route de la victoire, elle a déjà gagné, elle vole. Philippe Roth qualifie Sollers de *Céline bénin*<sup>226</sup>, je dirais aussi: *imprécauteur badin*, ironique. Le narrateur a toujours raison, il juge, condamne, dispose les choses où bon lui semble. A la manière d'un Dante, il place en enfer, excommunié, ou alors approuve, met au paradis. Comme chez Ducasse, une logique se déploie dans une rhétorique qui s'affirme elle-même, pour elle-même, avec toute sa charge d'humour.

La littérature comme telle, comme forme, comme dogme affirmé, ferme toute spéculation angoissée sur la vérité. *Affirmer, prononcer, définir*, enchantent, allègent, illuminent. Il n'y a rien par-delà la rhétorique. Tout y est inscrit. Tout sort de là. Il n'y a pas de sens ailleurs que là. Pour dire quelque chose, il faut passer par le langage. Il faut s'arranger pour triturer la *forme* de façon adéquate<sup>227</sup>. Plonger dans ce qui a été dit pour le redire, le déplacer, le modifier. Ne penser qu'à partir de là.

Au diable s'ils se doutent comment, en rapprochant de loin quatre adjectifs ou en répétant un verbe, on change de vision du monde ou de philosophie, comme on veut.<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> «Un clown intellectuel, citadin, bestial, candide, effervescent, un irrépressible éjaculateur de sagesse farcesque, un maître en bonne malice, bonne nature, une sorte de Céline heureux, vivant, bénin.», Philippe Roth, cité et traduit de l'anglais dans le livre de Catherine Clément, *Philippe Sollers*, p.98

<sup>227</sup> Ducasse: «Il faut que la critique attaque la forme, jamais le fond de vos idées, de vos phrases. Arrangez-vous.», p.280

<sup>228</sup> *La Fête à Venise*, p.227

La pensée *est* dans la langue. Bien se souvenir que la littérature est un art, donc une esthétique (productrice de sens, il va de soi). L'art est la continuation de la politique par d'autres moyens, il *rétroagit* sur l'histoire, mais il n'y a pas *que* l'histoire. Il ne renvoie pas un signifié directement représentable, dans un premier temps, il ne désigne pas autre chose que lui-même.

Cet aspect *formel-dogmatique* de l'écriture sollersienne ne va pas sans jouissance. Jouissance exhibée, apparente. Tantôt une joie dionysiaque s'élanche et pétille, tantôt c'est une gaieté plus sereine qui souffle, une respiration plus grave, plus bouddhique, apollinienne. Il y a une transparence de *l'acte* d'écrire chez Sollers, qui montre la jouissance propre à la littérature. Tout écrivain jouit en écrivant, mais ça ne se voit pas toujours très bien, c'est camouflé par des artifices fictionnels... ou alors c'est inconscient. Or, chez Sollers, c'est en évidence, en pleine lumière.

On voit ici toute la continuité qu'il peut y avoir entre les romans tardifs, et des premiers romans comme *Drame* ou *Nombres*. Ils ont tous en commun de raconter l'aventure de leur propre écriture.

Les romans de *Femmes* au *Secret*, ont gardé cet aspect, mais ils sont habités par une foule de textes du passé. Depuis *Lois*, des voix demandent à parler. Les romans sont hantés par toute la littérature. L'écriture maintient constamment une tension ultra-consciente qui s'enveloppe elle-même, qui se caresse depuis sa source. L'écriture laisse voir sa genèse. Elle sait d'où elle vient, ce qui la constitue.

L'écriture est une extase permanente. Les sentiments, les plaisirs physiques directs, les épisodes sexuels, les orgasmes, tout cela est abordé

de manière oblique, ironique, sous le couvert d'une expérimentation<sup>229</sup>. L'écriture, dans sa course, explore différentes zones, mais la véritable jouissance est contenue en elle-même, c'est un éveil maintenu. L'écriture veille plus loin que le narrateur, elle l'enveloppe. "La langue est plus pensante que nous", écrit Heidegger<sup>230</sup>. La littérature est un art, une forme qui essaie de presser du sens, tout en faisant retour sur elle-même, comme la trajectoire bouclée d'un boomerang.

Distinguons bien ici le *réveil*, de *l'éveil*. Dans «réveil», on entend le «r» de la sonnerie d'un réveille-matin. Le réveil s'oppose au sommeil: il en est l'autre face, c'est une autre forme de sommeil: *le sommeil de la vie...* Le réveil et le sommeil sont traversés par *l'éveil* qui, lui, est une douce tension. C'est une conscience large qui flotte partout et n'a pas de limites. Elle est là, même dans le sommeil. Insistons encore pour dire qu'on ne parle pas ici de l'état constant d'un sujet vivant, mais de l'acte d'écriture. L'écriture chez Sollers écrit même le sommeil. Elle n'oublie pas sa dose d'humilité. Elle ménage un creux pour son néant, elle connaît ses limites, donc n'en a pas. "L'écriture est divine."<sup>231</sup>

Théorie et pratique de la littérature ne font qu'un. Sollers ne démontre pas, *il montre*. Il ne s'agit pas d'un ordre linéaire qui serait le fil conducteur de la vérité qui ne se révélerait qu'à la fin. Non, chaque séquence dans le roman est à elle seule la vérité, et toute la vérité,

---

<sup>229</sup> «Je suis le savant sérieux, je ne dissimule pas les expériences.», Le Lys d'Or, p.

<sup>230</sup> «Le même préjugé (le langage comme simple communication, la littérature comme reflet de la société) revient sans cesse. Que ne ferait-on pas pour éviter cette question si gênante pour l'humanité et destinée à le rester: le langage est quelque chose d'infiniment plus profond que l'information et la communication! On peut le dire en philosophe, avec Heidegger: "La langue est plus pensante que nous." On peut le dire en écrivain, comme Mallarmé rétorquant à Degas qui lui parlait de ses idées de poèmes: "Mais Degas, les poèmes se font avec des mots, pas avec des idées." Rappeler qu'il y a une *substance* de la littérature, qu'elle ne se réduit pas à un message porteur d'une vision de monde, qu'elle relève d'une composition, qu'elle passe au travers d'un milieu résistant qui fait résonner des harmoniques non seulement dans la langue employée, mais dans la littérature universelle, est toujours nécessaire et le sera toujours.», Philippe Sollers, «Le romans de l'histoire», *Le Débat*, n°90, mai-août 1996, p.63

<sup>231</sup> *Le Secret*, p.222

puisqu'elle dérive d'un geste, d'un acte d'une clarté immédiate. La raison a ses limites, l'écriture n'en a pas<sup>232</sup>.

On finit par préférer une violence qui bouscule à la patience du cheminement didactique qui ne garantit nullement la conviction ni la conversion. C'est parfois par une gifle - une vraie gifle qui fait «clac!», sans prévenir - que le maître zen *éveille* son disciple.

## 6- la guerre des mythes

Sollers ramène le lecteur à l'école<sup>233</sup> pour lui apprendre ce que c'est que la littérature. Il démonte son fonctionnement, ses processus, sa spécificité, sa raison d'être. C'est particulièrement utile à une époque où l'image, dans un présent perpétuel et hallucinant, recouvre tout.

Il affirme inlassablement que la littérature est un art, un geste, un acte, et qu'en tant que telle, elle ne démontre pas, elle ne *s'explique* pas. Le roman joue comme *une preuve*.<sup>234</sup> Pour convaincre qu'on peut marcher, il faut montrer quelqu'un qui marche. Le démontrer ne sert à rien.

De même, nous ne savons pas ce que c'est que lire, et ce que nous appelons sous ce nom recouvre l'origine de la formation du sens. *Lire, c'est lire ce qui n'a jamais été écrit*. Il faut lire un livre comme s'il avait

---

<sup>232</sup> L'épigraphe du *Secret*: «Une fois parvenu à ce point, arrête-toi et ne te préoccupe plus de rien. La raison n'a plus de pouvoir ici. Quand elle arrive à l'océan, elle s'arrête, et même le fait de s'arrêter n'existe plus pour elle.», Djâlâl al-Dîn Rûmî.

<sup>233</sup> «"Tu as juré de recopier tous les classiques? Tu remets le lecteur en classe? Tu veux faire passer clandestinement une encyclopédie de la littérature française? Tu continues à déprimer la modernité cosmopolite? En arrière toute?"... Non, non... Pilules, capsules... Navette-Noé... Le Louvre va sauter: filmez-moi les dix œuvres les plus importantes... La Bibliothèque va brûler, retenez l'essentiel en dix lignes.», *Le Cœur Absolu*, p.261

<sup>234</sup> «Je décris une nouvelle façon de vivre, y compris dans ce que j'écris - mes romans *sont* cette expérience -, une nouvelle façon d'aller et de venir qui sera appréciée, peut-être, dans l'avenir: tantôt dedans, tantôt dehors, tantôt comme ceci, tantôt comme cela, tantôt avec tel langage, tantôt avec tel autre. Je vis de façon divisée, ce qui est, puritainement, réputé impossible. Eh bien, c'est possible, comme de prouver le mouvement en marchant.», Philippe Sollers, «Destin des avant-gardes», *Le Débat*, n°86, septembre-octobre 1995, p.74

été écrit la veille. Les classiques de notre culture sont entourés d'un paradiscours académique qui les noie dans «l'esprit du temps». Ils sont comme aplatis, castrés. Nous n'avons l'habitude que de la critique, du constat sceptique, et non celle de l'affirmation positive, forcenée, prête même à nier la réalité pour forcer l'imaginaire à s'ouvrir sur ce qu'il ne saurait concevoir. Quand Sollers dit que *personne ne lit plus*, c'est pour dire que même si on continue à lire des livres pleins de mots, on sait de moins en moins en dégager un sens nouveau, *personnel*. On ne sait plus en parler, s'en rappeler, s'en servir, et voir ce qui les relie entre eux.

Le texte sollersien regorge d'une mémoire vive. Il est hanté par des textes, des noms d'auteurs. Sans guillemets, sans se signaler, des phrases, des clins d'œil font surface. Il emprunte certaines structures de phrases à Rimbaud, à Stendhal, à Ducasse, à Mallarmé, etc. Certains détails reviennent souvent. Dans *Les Privilèges* de Stendhal par exemple, la bague chargée de pouvoirs magiques.

Dans un roman classique, il y a des personnages créés par l'auteur. Chez Sollers, des auteurs du passé ressurgissent et écrivent le narrateur, qui devient, lui, le personnage. Un personnage hanté par leur voix. Dans *Le Cœur Absolu*:

- Vous vous prenez pour Casanova?
- En général, on dit qu'un romancier crée des personnages qui finissent par lui échapper, etc. Moi, ce sont les personnages qui se présentent et m'entraînent dans leurs aventures. Ça me fait une drôle de vie. Assez bariolée, en somme.<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> *Le Cœur Absolu*, p.370-371

Dans *La Fête à Venise*, Stendhal est omniprésent. Il est à la fois le personnage principal, et un second narrateur. Le véritable narrateur devient un personnage<sup>236</sup>.

Quoi qu'il en soit, *les personnages*, c'est le narrateur écrit par la littérature. De nombreux écrivains prennent la parole dans les romans. C'est souvent les mêmes, mais chaque roman force un *cadrage* différent, laissant plus la parole à l'un qu'à l'autre.

Il n'y pas de *course au nouveau* chez Sollers. Il répète des choses simples, mais mises en situation de façon inédites. Il fait des associations inattendues, rapides, entre des régions a priori étanches et éloignées l'une de l'autre.

Ce qui est le plus intéressant ici, c'est de se demander pourquoi cette association-là plutôt qu'une autre. A quoi sert-il de se balader dans le savoir et de rapprocher des choses différentes. Sollers ne fait pas que relier. Ses romans, comme nous l'avions dit plus haut, sont des machines anti-terreur romantique, anti-dixneuvième. Elles opèrent toutes certains *déplacements épistémologiques* précis. C'est de la chirurgie homéopathique<sup>237</sup> appliquée aux principaux foyers d'idéalisation de notre culture. Chaque roman, à sa manière, dépoussière un mythe, en le dégonflant de sa part de religiosité morbide, de culpabilité, de tragique, de pathos.

Sollers, par l'écriture, enveloppe le tragique par le comique. Cependant, il n'oublie pas que le tragique, qu'on le veuille ou non, existe.

---

<sup>236</sup> «Cependant, le narrateur attend un rendez-vous qui progresse à petit pas pressés sur l'avenue. (...) Il laisse la phrase qu'il est en train d'écrire pour la reprendre exactement au même endroit, après.», *La Fête à Venise*, p.100-101

«Il y a, parmi nous, une inexplicable gaieté. Chacun ses soucis, ses malheurs, mais les choses se font en souplesse, l'air a un parfum de magie. On est comme des personnages de roman libérés de l'intrigue: on fait confiance au romancier, on a décidé qu'il existe. Les autres aussi sont des personnages de roman, mais sans auteur. D'où la confusion.», *Le Secret*, p.219

<sup>237</sup> Sollers traite *le mal par le mal*: LA femme pas LES femmes, la fuite du temps par la fuite du temps, l'inceste par l'inceste, l'image par la peinture, etc.

Il en fait simplement un *moment* du comique. Les romans sont datés avec précision dans l'histoire. Il évoquent des événements connus de tous. Cependant, ils ne sont pas le reflet de la réalité que nous connaissons. Ils la prennent de côté. Aussi, les romans n'ont-ils rien d'onirique, ce ne sont pas des rêves chimériques. La transposition est totale, il n'y a pas de surnaturel. C'est avec tous les éléments du réel, que Sollers compose. Il *s'arrange* avec eux.

Valéry écrit: "Les mythes sont les âmes de nos actions et de nos amours. Nous ne pouvons agir qu'en nous mouvant vers ce fantôme. Nous ne pouvons aimer que ce que nous créons."

De même, Lacan: "Les créations poétiques engendrent, plus qu'elles ne reflètent les créations psychologiques."<sup>238</sup>

Rappelons<sup>239</sup> encore cette phrase clé de Ducasse: "Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas."

Pour agir sur la vie, il faut donc agir d'abord sur les mots, sur la structure des mythes.

Un mythe est construit sur une tension entre deux pôles. Les romans de Sollers mettent en avant l'affirmation d'un sujet qui *troue* les mythes. Il pratique un art martial qui renverse la Loi. Il se débarrasse des mythes en les démontant. Il les réécrit, moins pour leur donner une nouvelle vigueur, que pour les souffler au loin... Il triche. Il les pille, recycle leur substance, leur pulpe, et brûle leur squelette tragique. Les romans de Sollers sont des anti-mythes. Des insecticides comiques<sup>240</sup>...

---

<sup>238</sup> Lacan, «Hamlet», *Ornicar?*, cité par Linda Fleck, *L'Infini*, n°45, p.72 (cf. Bibliographie.)

<sup>239</sup> Les principes des *Poésies* que nous avons cités dans la section 4 de ce chapitre sont quasiment tous suivis par Sollers.

<sup>240</sup> Cédons à la tentation du jeu de mot facile: anti-mythe / anti-mite...

Prenons l'un après l'autre les romans de Sollers, et tentons une description rapide de ce qu'ils entreprennent du point de vue des *nœuds de religiosité*.

1- *Femmes* s'en prend à l'Éternel Féminin, c'est-à-dire à la croyance la femme, qu'il rapproche de la croyance en la mort. Cependant, ce travail de déconstruction est accompagné d'un hymne au désir, *les femmes* pullulent dans le roman, le narrateur n'arrête pas de les côtoyer de très près, il y a du sexe etc. Sollers procède par un désenchantement enchanteur. Il aurait pu repousser le désir à partir d'une position bouddhique, et débarrassé de ses chaînes, de loin, rire du ridicule de toute cette affaire. Or, pour mieux en rire, il faut se placer à l'intérieur. On ne peut pas voir vraiment, sans être vu. Pour raconter la comédie de la guerre des sexes, il faut y participer. Le pari est le suivant: associer une fascination, un enchantement, avec un athéisme sexuel lucide et ironique. Les deux *en même temps*. Ce qui rend obscène aussi bien les sacralisateurs intoxiqués du sexe, que les puritains désenchantés. Sollers écrit à propos de *Don Quichotte*:

«Désenchanter» n'est pas revenir au constat de laideur, de médiocrité ou de bêtise universelles; ce n'est nullement se mettre au-dessus de l'humanité et se plaindre complaisamment de ses défauts, de ses manies, de ses stéréotypes. Tout cela est inévitable, vous n'aviez qu'à ne pas naître. Non, il faut montrer la laideur et la bêtise, mais aussi qu'on peut à tout instant les dépasser, et jouir en parlant, avoir la plus grande indulgence pour le désir de merveilles.<sup>241</sup>

Pour qu'il y ait tragédie, il faut qu'il y ait aveuglement, non-savoir. Dans *Femmes*, Sollers cite le fameux proverbe: "Un homme averti en vaut deux." D'où, comédie.

---

<sup>241</sup> *Théorie des Exceptions*, p.31



Supposons le scénario d'un pièce tragique, supposons encore que le héros soit informé de ce qui l'attend, et surtout, qu'il joue le scénario *quand même*... le résultat est un pièce comique. Imaginons Œdipe *au courant*, et qui affronte le même destin, prévenant les pièges, sauvant son père, et couchant avec sa mère en sachant très bien ce qu'il fait...

2- *Portrait du Joueur* s'en prend au biographisme, au lyrisme, auquel il oppose un égotisme inspiré de Montaigne et de Stendhal. Le narrateur ne se gêne pas pour parler de lui-même. Il joue la sincérité.

Le sexe est aussi traité, démystifié. Le narrateur alterne entre une extrême pornographie, et une solitude extatique, bouddhique. La solitude heureuse remplace le préjugé du solitaire malheureux en mal de communauté.

3- *Le Cœur Absolu*, c'est l'âge d'or revisité, vécu, vraiment. Ce grand thème de la fuite du temps, maltraité depuis les débuts de l'écriture, se trouve traité de face, résolu. Le «paradis perdu» est remplacé par un «paradis vécu» au cœur du temps, c'est-à-dire hors du temps.

*Paul et Virginie*<sup>242</sup>, ce petit roman sur la fuite de temps social, finit très mal. Virginie préfère mourir noyée, plutôt que de condescendre à se dévêtir pour plonger du bateau qui coule... Comme s'il fallait *payer* pour tant de bonheur...

Dans *Le Cœur Absolu*, il n'a aucun obstacle aux désirs des personnages. Tout glisse, tout arrive comme ils le veulent. On jouit très

---

<sup>242</sup> Citons pour la seconde fois cette phrase de Ducasse: «*Paul et Virginie* choque nos aspirations les plus profondes au bonheur. Autrefois, cet épisode qui broie du noir de la première à la dernière page, surtout le naufrage final, me faisait grincer des dents. Je me roulais sur le tapis et donnais des coups de pied à mon cheval en bois. La description de la douleur est un contresens. Il faut faire voir tout en beau. Si cette histoire était racontée dans une simple biographie, je ne l'attaquerais point. Elle change tout de suite de caractère. Le malheur devient auguste par la volonté impénétrable de Dieu qui le créa. Mais l'homme ne doit pas créer le malheur dans ses livres. C'est ne vouloir, à toute force, considérer qu'un seul côté des choses. O hurleurs maniaques que vous êtes!»

bien sans Commandeur. La Loi est absente. *La Divine Comédie* est «recorrigée» par *L'Odyssée*. Sollers refuse Béatrice et le symbole de l'éternel féminin. Il sort Ulysse de l'enfer, où le place Dante. Ulysse, c'est le héros anti-tragique par excellence, l'anti-Œdipe. Celui qui rentre chez lui à la fin, qui s'entend très bien avec son fils et sa femme...

4- *Les Folies Françaises* s'emparent du mythe de l'inceste, pour proposer un anti-Œdipe. L'inceste à lieu. Tout se passe très bien. On en extrait l'or sans l'écrin social de culpabilité. Du vol. Pur gratuité. Prendre. Jouir sans payer.

Il reprend son attaque contre *la* femme:

L'Un - Femme. Le fantasme de «La Femme» mis à la place de Dieu. *Écrasons l'Un-Femme!* Voltaire était sur la voie. Don Juan, lui, y va carrément. Philosophie des Lumières? Autant de lumières que de femmes? Bien vu.<sup>243</sup>

Sollers utilise Molière pour réécrire Don Juan, un Don Juan entièrement dégagé de toute *dette*. Il reprend la rumeur selon laquelle Molière aurait épousé sa fille:

Anna, brusquement, prend le parti de Don Juan contre son papa. Elle renvoie Ottavio à son sirop sentimental. Elle trahit, elle choisit le héros insaisissable. Elle lui fait une fille. Cette dernière rentre dans le jeu de son père. Don Juan et sa fille, en plein lolitation, écument la société du spectacle, révèlent les hypocrisies tourbillonnantes. Elvire se rallie. Scandale inouï.<sup>244</sup>

5- Dans *Le Lys d'Or*, c'est l'amour courtois, l'amour souffrant, qui est vécu. Le narrateur avoue qu'il souffre. Que ça le tient malgré lui.

---

<sup>243</sup> *Les Folies françaises*, p.71

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.70

Huit mois, donc, que je suis vraiment accroché par elle. «Amoureux?...» Sans blague... «Moureux...» Mouac, mouac... Ça n'aurait pas dû arriver. Comment? Pourquoi? Insensiblement. Pour changer. Place au ridicule. Le diable fixé. Le philosophe saisi par la grâce. Le loup moutonnant. Le trapéziste vidé par le trac. Je pense à Reine, à son corps mince, tendu, fermé à double tour, malade. «Un peu souffrante.» La souffrance est un soufre qui attire malgré soi. On a envie de douleur... Non! Non!... Et pourtant si... Je suis le savant sérieux, je ne dissimule pas les expériences.<sup>245</sup>

Il renverse ça par un contrat qui rappelle Sacher-Masoch, si ce n'est qu'ici, c'est un contrat d'écriture. Le narrateur jouit de sa douleur, des "délices de la castration"... Il guide sa souffrance par le taoïsme. C'est aussi une sorte d'ascète, de moine zen sur son île... avec des parenthèses de mises en scène pornographiques, pour faire respirer le tout... Il faut noter qu'ici, paradoxalement, c'est le «maso» qui est actif, c'est lui qui écrit le texte, qui occupe le discours, par lequel, petit à petit, il hypnotise et conquiert sa belle.

L'amour courtois est revu et corrigé, pour s'opposer à l'appel au sexe de la société contemporaine qui banalise tout.

Le taoïsme est interprété vulgairement, sauvagement et librement par le narrateur, en réponse à l'idéologie new-age, ce nouveau puritanisme. En plus, il transpose, il *donne corps*, dans le cadre d'un roman, à ce qui est souvent considéré, à tort, comme une philosophie abstraite.

6- *La Fête à Venise* vient contredire le préjugé culturel qui pèse sur Venise (Mort à Venise).

---

<sup>245</sup> Le Lys d'Or, p.22

Le règne spectaculaire de l'image est renversé par la peinture "qui n'est pas une image", et par la clandestinité de la vie privée. Pourtant, loin de tout passéisme crispé, le narrateur ne se gêne pas pour filmer son amie dans son intimité.

7- *Le Secret* aborde les thématiques de la guerre, la mort, la famille.

La mort: la mère du narrateur meurt. Elle lui manque. Le lecteur est touché. Mais il n'y a jamais de pathétique *en trop*. Sollers parle d'une mort particulière en opposition avec *la* mort.<sup>246</sup>

La famille: le narrateur s'entend très bien avec son fils et sa femme. L'amour père-fils *passé* très bien dans de petites conversations éparpillées dans le roman.

La guerre: contre la guerre classique, l'attaque à découvert, impossibles de nos jours, Sollers propose la théologie catholique mêlée à un art de la *guerre défensive*. Cela donne un traité de stratégie très actuel.

Voilà pour un aperçu rapide des différents déplacements épistémologiques. Il serait intéressant de développer, de montrer comment Sollers mêle différentes références culturelles pour les corriger l'une par l'autre. Ça pourrait être le cadre d'un autre travail.

Contentons-nous, pour finir, d'insister encore sur le fait que les romans de Sollers sont plus que des cadavres exquis, ou des promenades érudites qui errent au hasard dans la culture. Sollers construit. Il y a un véritable projet. Une nouvelle Contre-Réforme... C'est une révolution

---

<sup>246</sup> Ducasse: «Tant que mes amis ne mourront pas, je ne parlerai pas de la mort.», GF-Flammarion, p.299

culturelle à lui tout seul. Il modèle des anti-nœuds. Il met en place des *anti-mythes*.

Chaque roman est une arche effervescente, une coagulation autour de certains points de la culture.

Je balise, je ponctue, j'indique, je sème, je jalonne. J'attire l'attention sans forcer. Je signale le point de condensation qui pourrait tout éclairer rétrospectivement pour un esprit curieux, s'il existe. Il existera.<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> *Le Secret*, p.221



Willem de Kooning, Pink Angel, vers 1947, huile sur toile, 132 x 106,75 – Collection privée.

## Épilogue : Le Cercle Enchanté

*Embarqué sur l'arche, et mettons que ce soit aujourd'hui un simple radeau de chair et d'os.*

ARTAUD

Par l'éveil constant qu'est l'écriture, Sollers se maintient au cœur du temps. Il reste près du centre, ne dérive pas *somnambuliquement* dans les bordures... Au beau milieu de l'océan tragique, il glisse joyeusement sur son radeau. Je ne suis pas sûr qu'il y ait, dans la littérature du 20<sup>e</sup>, un écrivain qui se soit maintenu au cœur du tragique avec autant allégresse. Aussi grave et aussi joyeux, *en même temps*. Rassembler en un seul point autant de profondeur appliquée, et de joyeuse désinvolture.

Une grande joie irradie l'écriture sollersienne. Une gaieté qui monte du plus profond de l'être, qui ne vient pas de dehors, de la surface, mais qui vient du fond. Ce n'est pas seulement de l'ironie ou de l'humour. Non, il y a une joie plus cachée, plus fondamentale, portée par le style, le rythme, le souffle des phrases. C'est là que se tient le paradis sollersien.

«D'un côté protéger son cercle enchanté, de l'autre, ruser, obtenir...»<sup>248</sup>

«Tu respires, tu fermes les yeux, tu planes... Tu es en même temps ce petit garçon avec son cerf-volant dans le jardin, et le sage en méditation quelque part dans les montagnes.»<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> Ibid., p.44

<sup>249</sup> Ibid., p.45

Paradis... Jardin secret qu'il faut sans cesse protéger.

C'est l'écriture qui veille. Elle enregistre les oscillations permanentes entre conscience et oubli. Elle trace une ondulation, une courbe, qui rétroagit sur la conscience et l'illumine. «A la longue, la main qui écrit vient d'un autre corps qui enveloppe le corps, ses déplacements, sa flexibilité, ses respirations, ses courbures, ses oublis, ses ondes, sa buée d'ondes.»<sup>250</sup>

Le savoir, la langue, peuvent être une prison pour certains. Une bouillie où ils s'emmêlent, se dépêtrent difficilement. «L'écrivain n'est pas dans la langue», affirme Sollers. Il l'enveloppe. Il l'habite tellement en vérité, qu'il *devient* la langue. L'écrivain *est* la langue, c'est pour ça qu'il n'y est pas.

La littérature est une éthique mathématique qui strie le réel comme un vol d'hirondelle, et le force à se révéler. C'est un athéisme radical et déterminé, envers *la vie*.

«C'est l'individu extrême, l'élément indivisible, qui affirme être la seule réalité vraie, la pointe ultime du réel. Loin de justifier le flux biologique d'où il sort, il le cerne du dehors, le marque, le juge, l'anéantit, l'oublie.»<sup>251</sup>

Les romans de Sollers sont l'aventure d'un sujet qui se vit et qui s'écrit, comme un point mouvant et pensant, dans un enchantement permanent, au cœur de l'Être, qui est la Lettre.

---

<sup>250</sup> Ibid., p.79

<sup>251</sup> *Théorie des Exceptions*, p.11



## APPENDICE 1 : Le roman de Renart

(Extrait du *Secret*, p.84-85)

Jeff, maintenant, veut que je lui explique *Le roman de Renart*. Pourquoi les traîtres ont-ils pour couleur le roux, les jongleurs le jaune, le Diable le noir? Et d'abord pourquoi Renart avec un *t*, comme Froissart, Jean Bart, Mozart? Je l'ai su, je l'ai oublié, je consulte mon encyclopédie: mais oui, les clercs du Moyen Age ont fait rimer Renart avec *art*, troisième personne du singulier du verbe *ardre*, brûler. Renart, c'est celui qui brûle du désir d'avoir toujours de nouvelles aventures. Mais c'est aussi l'art, la magie, la technique, l'artifice, l'ingéniosité, la ruse, qui l'obligent à constamment jouer avec la *hart*, la corde de la pendaison, et la mort.

- Il ne meurt jamais?
- Non, où alors il simule. Il renaît sans cesse dans son art. Ren-art.
- Mais pourquoi *goupil*?
- Vieux mot pour renard, avec un *d*.
- Mais pourquoi un roman par *branches*?
- Le récit pousse de partout et dans tous les sens, comme un arbre.

Renart n'est rien et il est tout, à cause de son art souverain, de sa maîtrise, de sa farouche volonté de survivre, de son instinct d'indépendance et d'autonomie. Sa peau, sans cesse déchirée, est recousue comme le roman lui-même. Il se joue de tout, des pseudo-valeurs et des puissances de ce monde, il joue avec tout, la vie, la naissance, la disparition, les apparences, les hommes, les femmes, les animaux, les pièges, les sentiments, la radio, la télévision, les journaux, l'argent, la police, les clergés, les prédicateurs, les hypocrites, les assassins, les voleurs, les employés politiques, les bien-pensants, les mal-pensants, les croyants, les incroyants, les mensonges. Et, donc, il ne peut pas marcher tout droit, il est comme la réalité, pleine de tours et de détours, et il donne cette allure

au roman, ce qui contraint ses adversaires à crier à la falsification du roman simpliste qui les arrange. Renart est une sorte de maître exécré du monde, ou plutôt un antimonde à lui tout seul, et avec ça, pourtant, bizarrement innocent au point qu'il est acquitté dans son procès. On l'a même imaginé, à l'époque, comme un empereur. Dans l'opinion des méchants, c'est aussi Regnart, le mauvais souverain. Mais non: royaume de l'art.

## APPENDICE 2 : Le catéchisme de l'agent W.

(Extrait de *La Fête à Venise*, p.41-42)

### Article 1:

Celui qui n'a pas commencé dès le berceau; celui qui n'a pas été, dès le début, offusqué, offensé, transpercé, persécuté à hurler par le bruit en soi de la religieuse connerie humaine, est perdu.

### Article 2:

Silence profond, tout de suite, sans cesse, pour résister au mensonge, mais silence *qui ne doit pas se voir* et comporte, notamment, le fait de savoir danser ou parler à côté.

### Article 3:

Spinoza : «L'homme libre qui vit parmi les ignorants s'applique autant qu'il peut à éviter leurs bienfaits.»

### Article 4:

Avoir chaque jour devant les yeux des images de foules en délire (La Mecque, Bénarès, Lourdes, Berlin, etc.), et de stades ou de parades militaires, bref la forme prise en masse de la collectivité.

### Article 5:

Ne prendre en considération que les calculs froids d'un banquier en pleine activité (l'écouter au moins une fois par mois).

### Article 6:

Dans chaque apparition mâle ou femelle, détecter la mère et, derrière, la mère de la mère, s'en tenir à ce constat (l'écarter, pourtant, dans les moments agréables).

### Article 7:

Se rappeler que *La Chartreuse de Parme* ne sera jamais lue, quelle que soit l'époque, par 99,9 % des habitants de la planète (et d'ailleurs mal lue par les 3/4 de ceux qui restent), et que cela n'a aucune importance.

### Article 8:

Cesser de s'étonner que le sexe soit l'objet d'un tel malentendu et d'une maladresse si automatique qu'elle implique la haine ou l'adoration universelle (c'est la même chose).

### Article 9:

Ne pas oublier qu'un milliard d'individus vivent avec un moins d'un dollar par jour.

### Article 10:

C'est à ton *corps* qu'on en a, seulement à lui, arrête d'imaginer qu'il s'agit de toi, ton corps a rarement raison d'être là - vérifie quand, avec qui, comment -, sache que pour tout le monde, sans exception, tu feras un très bon cadavre.

**Article 11:**

Tous les articles précédents sont inutiles, la volonté suffit. Bon néant vécu, en route!

## BIBLIOGRAPHIE

---

### Œuvres de Philippe Sollers

#### Romans:

- Une curieuse solitude*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «points», 1957, 159 p.  
*Le Parc*, Paris, Éd. du Seuil, 1961, 155 p.  
*Drame*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «l'imaginaire / Gallimard», 1965, 137 p.  
*Nombres*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel», 1968, 124 p.  
*Lois*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel», 1972, 143 p.  
*H*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel», 1973, 185 p.  
*Paradis*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel», 1981, 254 p.  
*Femmes*, Paris, Gallimard, 1983, 570 p.  
*Portrait du Joueur*, Paris Gallimard, 1984, 313 p.  
*Paradis II*, Paris, Gallimard, 1986, 115 p.  
*Le Cœur Absolu*, Paris, Gallimard, 1987, 423 p.  
*Les Folies Françaises*, Paris, Gallimard, 1988, 129 p.  
*Le Lys d'Or*, Paris, Gallimard, 1989, 251 p.  
*La Fête à Venise*, Paris, Gallimard, 1991, 239 p.  
*Le Secret*, Paris, Gallimard, 1992, 250 p.

#### Essais:

- L'Intermédiaire*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel», 1963, 176 p.  
*Logiques*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel», 1968, 304 p.  
*L'Écriture et l'Expérience des limites*, Éd. du Seuil, coll. «points», 1971, 192 p.  
*Sur le matérialisme*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Tel Quel», 1974, 192 p.  
*Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, coll. «folio», 1986, 312 p.  
*Improvisations*, Paris, Gallimard, coll. «folio», 1991, 222 p.  
*La Guerre du Goût*, Gallimard, 1994, 648 p.

#### Entretiens:

- Entretien de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, en coll. avec Francis Ponge, Paris, Gallimard / Éd. du Seuil, 1970, 200 p.  
*Vision à New York*, Paris, Grasset, coll. «médiations», 1981, 184 p.  
*Le Rire de Rome*, Paris, Gallimard, coll. «L'Infini», 1992, 228 p.

#### Albums:

*Les Surprises de Fragonard*, Paris, Gallimard, 1987, 137 p.  
*Photos licencieuses de la Belle Époque*, Paris, Éditions 1900, 1987, 170 p.  
*Rodin: dessins érotiques*, en coll. avec A. Kirili, Paris, Gallimard, 1987, 112 p.  
*De Kooning, vite*, Paris, La Différence, 1988, 2 vol., 84 p. et 123 p.  
*Venise éternelle*, Paris, J.-C. Lattès, 1993, 142 p.  
*Femmes, mythologies*, Éditions de l'Imprimerie nationale, 1994, 416 p.  
*Les Passions de Francis Bacon*, Paris, Gallimard, 1996, 178 p.

Divers:

*Carnet de nuit*, Paris, Plon, coll. «carnets», 1989, 136 p.  
*Sade contre l'Être suprême*, Paris, Quai Voltaire, 1989 et 1992, 53 p.  
*Le Cavalier du Louvre (Vivant Denon 1747-1825)*, Paris, Plon, 1995, 285 p.

### **Sur l'ensemble de l'œuvre de Philippe Sollers**

FOREST, Ph., *Philippe Sollers*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Les Contemporains», 1992, 350 p.  
POLLARD, M. C., *The Novels of Philippe Sollers: Narrative and the Visual*, Amsterdam - Atlanta GA, Ed. Rodopi B.V., coll. «Faux Titres», 1994, 202 p.  
CLÉMENT, C., *Philippe Sollers*, Paris, Ed. Julliard, coll. «Écrivain / Écrivain», 1995, 250 p.

### **Articles consacrés à l'œuvre de Philippe Sollers**

PROGUIDIS, L., «Au Monde Féerique du Cœur Absolu», *Lieux Extrêmes*, n° 4, 1992, p.55  
FLECK, L. L., «L'Œdipe et l'Histoire revus et corrigés: Les Folies françaises», *L'Infini*, n° 45, hiver 1994, p.65  
BUISINE, A., «Faux et fax pour La Fête à Venise», *L'Infini*, n° 47, automne 1994, p.107