

Sollers en spirale¹



Stéphane Zagdanski

נָצַר לְשׁוֹנָה מִרְעָה וְשִׁפְתָיָהּ מִדְּבַר מִרְמָה סוֹר מִרְעָה וְעִשָּׂה טוֹב...

C'est au cœur d'une énigmatique quadrature qu'apparaît Philippe Sollers. Deux frères ont épousé deux sœurs: son père et son oncle, sa mère et sa tante, et cette parenté symétrique organise de surcroît sa maisonnée en miroir. Les pièces de la double demeure bordelaise se répondent, comme celles d'un plateau d'échecs, «chambres à coucher en écho de chaque côté du mur».

Étrange famille. Cette limite liminaire, ce premier cercle crucial de l'existence se torsade d'emblée pour le jeune Philippe en une singulière hélice. Il s'appelle alors *Joyaux*, nom pluriel qui évoque les jeux et la joie concentrés, luminescents, français, d'une palette précieuse.

La scène originelle, ailleurs banale jusqu'à l'hypnose, pivote ici et se confronte à sa propre coulisse. Le héros se trouve d'emblée *décalé*, d'une façon immédiate, violente, définitive, expulsé de son appartenance la plus intime par un sceau généalogique apposé comme un coup de boutoir. Le narrateur de *Portrait du joueur* peut dès lors dire de sa famille: «J'ai été parmi eux un lambeau rapporté, un passager non prévu, un compteur à part.»

«Mes mères, enfin ma mère et sa sœur...» se reprend Sollers dans *Vision à New-York*. Il a pu observer ses «parents» – leurs sosies consanguins – comme en marge, et de cet éclairage original porté sur l'ombilic où se foment le lien social, une lucidité rare a émergé, concernant le Théâtre, son Double, et tous ses troubles.

¹ Texte inédit, écrit au début de l'année 1998 dans le cadre d'un projet d'essai consacré à Guy Debord, Philip Roth et Philippe Sollers.

Posséder des parents dédoublés n'est pas simple. Il faut s'imaginer naître et grandir avec un réflecteur pointé sur soi, une permanente projection transparente, une mise en lumière de la transparence même.

De *Hamlet* à *Opération Shylock* la littérature a beaucoup tourné autour du thème, classique, de la doublure, généralement traité sous la forme gothicoïde du Doppelgänger: *Homme de sable* de Hoffmann, *Double* de Dostoïevski, *Horla* de Maupassant, *Mister Hyde* de Stevenson, *Sebastian Knight* de Nabokov, etc.

Sollers, davantage porté à la profonde gravité du rire qu'à l'absurdité pathétique de la terreur, l'évoque à son tour avant de l'évacuer au début de *La Fête à Venise*, métamorphosant le vertige naissant du *speculum* en cascade de la spéculation².

La terreur surgit néanmoins dans *Drame*, écrit entre 27 et 28 ans, lorsque le vivant titille son jumeau cadavérique avant d'être imprévisiblement happé dans l'effroi.

Précisément parce que la doublure fut une donnée biographique spontanée pour Sollers, tout le sujet de *Drame* a consisté à traiter la question d'une manière inédite: à partir d'une remise en cause de la plénitude naturelle et suffocante du verbe³. Comment toucher – aux deux sens du mot: rejoindre, émouvoir – au cœur, quand on est depuis toujours inscrit dans la marge? Comment réduire la distance entre l'épiderme et l'entraille du langage? Comment triompher du miroir du monde par la seule force inouïe des mots?

«En définitive, la situation se résume ainsi: ou bien le
 “monde” se donne comme ayant plus de mots que moi, ou bien
 c'est moi qui en ai davantage. Dans le premier cas, je suis vécu.
 Dans le second, je vis.»

² «Le même dissimulant qu'il est habité par l'autre, mais lequel, depuis quand, à partir de quoi, dans quel but?»

³ «Nous sommes doublés par une même donnée ironique et muette, implacablement répétée.» *Drame*

Il s'est donc agi très tôt pour Sollers de *ne pas se laisser doubler*. À tous les sens: ni dépasser, ni remplacer, ni manipuler, pour échapper à ce reflet intangible du monde qu'est le langage. «J'ai réussi là où le schizophrène échoue», dit-il quelque part. Peu d'écrivains en effet auront multiplié comme lui les recherches formelles: chinois, psychanalyse, linguistique, métamorphoses de la ponctuation, récitation, philosophie...

Il y a depuis toujours chez Sollers la volonté de trouver un «souffle» qui, pour reprendre une expression de Rimbaud, «ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons» du langage.

Dès le premier numéro de *Tel Quel* (il a 23 ans), dans un article consacré à Camus, Sollers expose clairement le «défi» qu'il est décidé à relever: «On ne peut conserver sa pensée la plus audacieuse que par cette recherche du langage qui n'est pas le langage recherché.»

Le français est presque devenu un personnage des romans de Sollers, un lieu propre – l'inverse d'un lieu commun – le «lieu et la formule» (Rimbaud), une île (Ré), mieux: une presque-île, une langue décalée en lagune (Venise), par conséquent ni purement la langue française du patriotisme professoral, ni simplement l'esprit français – comme si tous les Français en étaient détenteurs !

Tous les livres de Sollers, de l'élégant *Drame* au grave *Studio* – mais également par éclairs ses premiers textes –, poursuivent sous une forme ou une autre ce qu'il a nommé «l'expérience des limites». Il s'agit d'un *récit de la coulisse*, une remise en question à la fois du corps et du langage en soi, aboutissant à la mise à la question de la langue maternelle. «Du corps maternel au corps qui en est sorti, le seul rapport lucide est donc celui d'un langage déréglé repris à la mort.»

En d'autres mots la prime trame du drame est la *madre*: «mère» en espagnol, «rusé» (madré) en français, *sollers* en latin.

Généalogie, Histoire. Né en 1936, Sollers apprend à lire à l'heure où la France sombre dans les délires du slogan fatal : «Travail Famille Patrie». Dans *Femmes*, S., la doublure française de Sollers, se confie à Will, sa doublure américaine: «J'ai le plus souvent l'impression d'être un survivant d'une catastrophe vécue à côté de moi, sur une scène parallèle... Populations, déportations, trains, froid, neige, camps, chambres à gaz... Cela s'est passé, cela a eu lieu, et nous sommes là, tranquilles, à peine tranquilles...»

Peu de familles – par conséquent peu d'écrivains de cette génération – réchappent de ce qu'il appelle «la plombure des années cinquante». La sienne si. L'art du dédoublement des Joyaux engendre très spontanément celui de la double vie, soldats et officiers allemands occupant une partie de la maison, aviateurs anglais dissimulés dans la cave avant d'être discrètement évacués vers l'Espagne.

La découverte de la lecture, soit la science de l'Oisiveté, de la Coulisserie, de l'Exil, est liée naturellement, *chronologiquement*, au sens du secret, de l'honneur, de la clandestinité, de la dissimulation, du leurre, sans oublier une indubitable allégresse. «C'est qu'en effet tout doit pour ainsi dire se passer *sous la barbe de l'ennemi*», explique Clausewitz en français. On retrouve intacte cette profonde et grave gaîté à chaque page chez Sollers. Sans parler de l'art éminent de la guerre.

L'Oisiveté est par définition l'arme la plus efficace pour résister à l'Occupation. La découverte apparemment anodine de la lecture et de l'écriture engendre une «curieuse solitude» des sensations, une solitude non pas étrange

mais désirante, dynamique, curieuse de ce qui n'est pas elle, y compris de ce qui entend l'annihiler: société, milieu, idéologies. Cette expérience – la langue absorbée par les yeux, infusée dans le cerveau, rejaillie par la main – est décrite par Sollers comme une insurrection contre le monde mensonger des adultes⁴, associée à la révélation hallucinatoire d'un saisissant *coulissement*. «Le monde entier disparaît en coulisses», écrit Sollers dès *Drame*. Le récit de la coulisse, récit au sujet de la coulisse mais également depuis elle, ne peut logiquement se faire qu'en coulissant. C'est de cette exigence renouvelée que naîtra la lave de mots de *Paradis*, centre de gravité mobile, torrentiel, incandescent de l'œuvre de Sollers.

Le monde est une antique scène, un grinçant théâtre du fond des âges, tyrannique et mensonger, aveugle et veule, avide et vil, qui vous impose sa loi et sa langue, sans injustice, sans cruauté vraiment, par le simple fait qu'il vous précède.

Or cet écran reflété – le perpétuel écho gélifié de la comédie humaine – fut immédiatement à portée de main de Sollers, d'une fragile évidence en somme, rendu si aisé à traverser qu'il fallut songer à le reconstituer autrement afin d'utiliser son potentiel de diversion, laquelle est devenue l'«opération principale», comme l'indique un dialogue autour de Proust et Clausewitz dans *Le Secret*.

Sollers utilisera ainsi toutes les variations possibles du redoublement (agent double; attention redoublée) en vue de mener à bien cette entreprise essentielle de *diversion* (d'une profonde cohérence, Sollers y insiste, il a raison), laquelle

⁴ «Je viens de découvrir la grande chose ensevelie, interdite, absolument hors de question, sur laquelle il faudra se taire et encore se taire... Il s'ensuit un dédoublement logique... Et une fois que c'est arrivé, la croyance qu'il y a un monde, et pourvu de sens, est irrévocablement révolue.» *Vision à New York*

inclut la fondation de *Tel Quel* et sa métamorphose en *L'infini*.

C'est de la sorte qu'on peut le mieux expliquer, je crois, la rare énergie *didactique* de Sollers, ce mouvement infatigable d'exégèse des lectures philosophiques, anonymes et journalistiques de son œuvre. Sur les ailes de ses romans: *Vision à New-York*, *Carnet de nuit*, *Improvisations*, *Le rire de Rome*, aussi bien qu'en leur centre: réactions – et commentaire ironique des commentaires – à *Paradis* dans *Paradis* et dans *Femmes*, à *Femmes* dans *Portrait du joueur*, à *Femmes* et *Portrait du joueur* dans *Le Cœur Absolu*, etc.

Autre mode de redoublement: le procédé joycien (Bloom/Stephen) de dichotomie dialoguée (S./Will, Clément/Frénard...) est démultiplié par Sollers jusqu'au contrepoint, pour aboutir aux I.R.M., «Identités Rapprochées Multiples», échos d'ondes biographiques radiographiantes qui circulent entre les narrateurs successifs des romans. Les trois derniers vont jusqu'à se rejoindre dans *Le Secret*. Ce n'est ainsi pas un hasard s'ils portent des prénoms d'apôtres: Simon Rouvray, professeur de chinois dans *Le Lys d'Or*, et Pierre Froissart, décontracté contrebandier d'œuvres d'art dans *La Fête à Venise*, formant avec Jean Clément, espion vaticanesque, une clandestine trinité d'intelligence.

À dix-huit ans, Philippe Sollers entre dans une vieille librairie à Bordeaux. Il découvre, «au fond d'un rayon poussiéreux en désordre», un texte dont l'auteur va tenir une place cruciale dans son initiation littéraire. Il faut noter qu'il partage avec son jeune lecteur la même étrange particularité biographique: son père a épousé la sœur de sa tante, sa mère le frère de son oncle. Nous sommes en 1954. Le livre est *L'Expérience intérieure*, l'auteur Georges Bataille.

Sollers va beaucoup méditer l'œuvre de Bataille. Il le rencontre deux ans avant sa mort, publie dans *Tel Quel* ses *Conférences sur le non-savoir*, lui consacre trois études entre 27 et 31 ans, sans compter la conférence *Le roman et l'expérience des limites* en partie inspirée par Bataille, à qui Sollers la dédie, en 1965.

De Bataille, Sollers dira: «C'est l'être humain qui m'a fait l'impression la plus forte. De charme tragique et joueur. D'authenticité.» Cette authenticité (qu'on pourrait nommer «catholique» et «érotique») revient à faire excéder à la fois son corps par sa langue (catholicisme) et sa langue par son corps (érotisme). Voilà un grand écrivain vivant, à l'intelligence hors du commun, dont l'écriture inclassable, ouverte, palpitante, se déploie tout en disant son déploiement – lequel implique le corps et ses dérapages tournoyants, et bat en brèche le langage confiné des générations. Bataille devient dès lors l'aîné qui va de soi dans l'art de l'extirpation du double: «La traversée du miroir, rien de plus simple...», déclarera Sollers en conclusion du colloque de Cerisy consacré à Bataille en 1972.

Il faut dire que la donnée biographique que partagent Bataille et Sollers⁵ se révèle un étonnant atout. La famille s'était organisée en une mise en abîme implacable, et voilà que la naissance de l'enfant provoque une distorsion dans le miroir, altère le processus de la représentation, opacifie la transparente reproduction d'une espèce qui n'a pas pour usage de s'interroger sur sa propre démultiplication millénaire.

«Je suis dans le sein d'une immensité, un plus excédant
cette immensité. Mon bonheur et mon être découlent de ce

⁵ L'apparition nouée entre un père et une mère redoublés, vécue néanmoins de manière opposée – tragique pour Bataille, radieuse pour Sollers.

caractère excédant.»

C'est dans son essai sur Francis Bacon que Sollers cite ce passage de Bataille tiré de *Haine de la poésie*. Bacon est l'un des deux peintres qui relient Sollers et Bataille (l'autre est Manet). Bacon aussi, jeune, a lu Bataille, souligne Sollers dans un autre texte intitulé *L'expérience intérieure de Francis Bacon*. *L'Orestie*, ajoute-t-il, est à la fois un titre de Bataille et un triptyque de Bacon. Notons que «Le secret» est le titre d'un chapitre du *Manet* de Bataille et d'un texte de Sollers sur James⁶. Quant à *L'Orestie* originelle, on sait qu'elle raconte en trois tragédies la résorption de la malédiction des Atrides, ce miroitement de meurtres en échos à travers les générations, de père en frère et de mère en fils.

Si les tableaux de Bacon rappellent Bataille à Sollers, c'est en ce qu'ils dissolvent la représentation illusoire, et sanglante, donc, du miroir. «Le miroir ne reflète qu'une dissociation», écrit Sollers. «Le Deux est une illusion illustrative (reflet usurpé).» Les triptyques précisément brisent le redoublement monolithique du portrait traditionnel, comme la présentation conjointe du peintre et de son modèle chez Picasso, ils aèrent la multiplication confinée de la doublure⁷.

Ainsi Bataille et Sollers possèdent-ils nettement une tonalité commune, qui résonne en trois qualités qu'on ne peut qualifier autrement que de christiques: la *gratuité*, la *clarté*, la *clémence*.

La *gratuité*, dont Bataille a élaboré la théorie, et qui va de pair avec le refus d'être mis en dette. C'est ainsi qu'on peut comprendre l'attitude frondeuse de

⁶ Je signale aux fanatiques des coïncidences que *Le Secret* est aussi un opéra-comique représenté en 1796, œuvre d'un certain... Solié! (1755-1812), auquel Delacroix assiste le 22 septembre 1854...

⁷ «Le portrait est une sculpture en train de se pétrir, trous, protubérances, souffles.» *Les passions de Francis Bacon*

Sollers, reconnu très tôt par Mauriac et Aragon mais reniant cette dette de reconnaissance, échappant à ce nouveau type d'encerclement que constituent les bravos.

La *clarté*, soit l'élégance, la luminosité du phrasé – qu'illustre à la perfection le style de Manet. En ce sens nul n'a été moins illisible que Sollers. Être lisible ne signifie pas écrire dans une langue que les lecteurs normaux peuvent comprendre. Il n'y a pas de lecteur normal, il n'y a que des écrivains plus ou moins compromis dans la collaboration communautaire. «De quoi rire sinon de l'emploi de la langue selon la loi?» demande Sollers dans son étude consacrée à *Ma mère*. La lisibilité est d'ailleurs la conséquence logique du refus de se laisser doubler. Ne jamais se refuser à redoubler soi-même – en commentant et en expliquant en direct, «tel quel» –, le sens en cours de sa propre écriture.

La *clémence* enfin. Le narrateur du *Secret* porte le nom papal de Clément. «J'aime Clément V, Bertrand de Goth, de Bordeaux», lit-on dans *Portrait du joueur*, «qui a rappelé au Concile de Vienne, que *l'âme est la forme du corps*».

Bataille, largement calomnié et insulté par ses contemporains (Sartre, Breton...), démontre la force limpide et sereine de sa pensée, sans jamais condescendre au sarcasme ni au pamphlet. Sollers quant à lui, soumis depuis longtemps à une intense propagande haineuse, n'injurie en retour dans ses textes jamais personne. On trouve dans *Carnet de nuit* cette maxime héroïque:

«Quelqu'un se met à te faire la morale. Écoute bien: toute sa généalogie est en jeu. Deux sciences à fonder: physiologie de la lecture, gynécologie de la morale. Un con ou une conne en train de moraliser, c'était déjà un plaisir. Un salaud ou une salope, plus encore. Laisse durer, endure: une sorte d'extase est au bout, paysage du temps, origine muette en convulsion, convaincue, touchante.»

Bataille inaugure pour Sollers une conception radicale et nouvelle, *active*, du langage, par conséquent de la littérature, laquelle est à la langue commune ce que l'ivresse est à l'hypnose ou le rire au slogan. L'une des croyances les plus ancrées des hommes est certainement celle que le monde a un sens, et que ce sens peut être circonscrit, comme entre les anneaux d'une chaîne, par des mots reliés entre eux. Les hommes se dépêtrent dans une «métaphysique grammaticale», dit Sollers en commentant Bataille, une «grammaire envoûtante et servile» dira-t-il en commentant Artaud⁸, une religiosité langagière à travers laquelle Bataille comme Artaud ouvrent de formidables lézardes. Sollers évoque encore «l'emploi dérapant mais éveillé des mots» – ce qui n'est pas sans annoncer *Paradis*. «Comme si le rôle de l'écriture était de maintenir cette ouverture, cette brèche, ce courant enfin dégagé.»⁹

Bien entendu l'enseignement majeur de Bataille reste celui de l'expérience intérieure, soit de l'«émotion méditée» selon sa définition. Émotion, méditation. Sens et sensation, mobilité attentive du corps, spirale inextinguible de l'esprit¹⁰. Sollers a ainsi pu constater chez Bataille une équivalence évidente qui échappe à tous ses contemporains. La littérature n'est pas de l'ordre du divertissement, de la narration idéologique, du témoignage historique, de la description sensorielle ou du récit biographique. Elle est une forme souveraine, généreuse,

⁸ *Logiques*.

⁹ *Logiques*.

¹⁰ «Oui, c'est bien une question de corps directement en contact avec lui-même. Hölderlin parle de "l'Athlétique des gens du Sud dans les ruines de l'esprit antique". L'esprit est en ruine, mais son mouvement demeure, virtuose, dans le sentiment de la mort pas du tout morbide, la lumière venant, immédiate, dans les yeux, les jambes, les bras.» *Studio*

intransigeante, de la Pensée.

Nombres, Logiques, Lois, Théorie des exceptions... Ce n'est pas un hasard si plusieurs titres de Sollers font référence à la pensée abstraite. Dans *Logiques*, même si la présence corporelle de la pensée est affirmée à propos d'Artaud, Sollers explique que les livres de Bataille ne sont «ni “littérature” ni “philosophie”; ni romans, ni essais, ni poésies, ni journaux – et tout cela en même temps, carnet unique d'une exploration menée en tous sens».

Il résumera plusieurs décennies plus tard sa position clausewitzienne dans *La Guerre du Goût*: «Le roman, pour moi, n'a jamais cessé d'être la continuation de la pensée par d'autres moyens.»

La pensée est l'affaire du roman bien davantage que celle de la philosophie. La philosophie est une science humaine, trop humaine, avec sa syntaxe, sa grammaire, sa propagande, ses tics et ses flics. «La police est la chose en soi», dit le narrateur de *Studio*. On peut d'ailleurs aisément en faire l'histoire puisque son destin, avoue Hegel, est de concilier les oppositions et les scissions dont elle est née¹¹. À noter au passage que *Logiques* s'ouvre par une citation de Lénine qui résume, en tant précisément qu'elle est interrogative, la guerre muette et assourdissante que se livre la parole au cœur du verbe: «Histoire de la pensée: histoire du langage?»

La littérature en revanche est inconciliable par essence. Elle n'a par conséquent pas d'histoire, au sens où elle engendre pour elle-même sa propre perspective dans l'Histoire. Elle était au commencement puisqu'elle est le

¹¹ «Il ne s'agit notamment pas de dire que l'opposition et ses termes ne sont pas, mais qu'ils sont dans la conciliation.» *Esthétique*

Commencement, s'inscrivant depuis toujours dans une volonté de pure ouverture. *Femmes* par exemple, roman si concrètement contemporain, ne cesse de réaffirmer cette vérité biblique du sceau de la pensée dans le Verbe incarné – comme le ver du péché et de la mort est dans le fruit des femmes auxquelles, faut-il le rappeler, «le monde appartient».

La littérature ne participe pas de la totalité mais de l'infini, ce qui peut se dire de mille et une différentes manières. En voici deux.

Lévinas: «Le temps où se produit l'être à l'infini va au-delà du possible.»¹²

Sollers: «L'impossibilité de toute explication, de tout savoir fixe et figé dans un langage assagi, déclinant, schématique, voilà ce qui contraint Bataille à ne jamais séparer ce qu'il dit du moment formel singulier où il le dit, position qui donne à ses essais la convulsion de la fiction, à ses "romans" la contestation d'une pensée sans repos.»¹³

La littérature est donc indépassable puisque elle s'active dans un présent perpétuellement mobile (au contraire du très figé «présent perpétuel de la «société du spectacle»), un «présent intégral» écrit Sollers dans *Le Secret*, qu'il résume en une belle formule heideggérienne qui est comme la maxime d'une saison au paradis: «Je suis été.»

Les émotions méditées de Sollers produisent une même irrécupérabilité philosophique que chez Bataille. «Bataille» écrit Sollers en ouverture du colloque de Cerisy, «est intolérable aujourd'hui encore à la philosophie spéculative en ceci qu'il en altère le sujet et chacun sait que les philosophes ne

¹² *Totalité et Infini*.

¹³ *Logiques*.

sont jamais ivres et, en tout cas, ne se sentent pas tenus de communiquer en première personne leurs pratiques sexuelles...»

Sollers, s'il ne s'est jamais interdit de communiquer en première personne ses pratiques sexuelles, va néanmoins beaucoup s'intéresser aux mystiques et aux philosophes, ces agents doubles inconscients de la littérature. Très tôt il est convaincu de la supériorité de l'expérience intérieure sur la communauté idéologique. Très vite, comme Bataille a su «défasciser» Nietzsche, Sollers s'acharne à désenfouir les écrivains maladivement interprétés: Bataille lui-même, Artaud, Lautréamont, Mallarmé, Dante, Sade, Joyce, Céline, Debord, Heidegger. Autant d'auteurs combattus, refoulés, calomniés, sempiternellement *ternis* par une propagande sociale dont la critique littéraire est toujours le premier et plus ardent suppôt.

C'est logique. Qu'est-ce qu'un génie? Un corps dont la pensée dégénère (Bataille dirait: se «débauche», Artaud se «désenvoûte»), un corps qui s'esquive du processus de régénération automatique de l'espèce humaine. Les adeptes du pur reflet n'ont d'autre solution que de ternir de tels corps.

La riposte défensive consiste par conséquent en un désencerclement critique, dont *La Guerre du Goût* et *Éloge de l'infini* sont sciemment nés, visant à reprendre aux professeurs, aux critiques, à l'opinion – bref à la prolifération des crétins opiniâtres –, telle une place forte, la somme entière de la littérature, c'est-à-dire de la pensée: «Le tissu est le même.»¹⁴

La littérature est, a toujours été, sera toujours à côté du mal. Elle est l'ennemi déclaré de la société, son noyau de subversion verbale. Les écrivains tels que la société se les *représente* (elle ne va pas jusqu'à les lire) sont ses otages. L'impératif est de les libérer.

¹⁴ *La guerre du goût.*

Cette volonté d'extirpation n'est pas purement altruiste. Sollers justifie l'affirmation de Proust puis de Borges: les écrivains sont les épiphanies d'un seul et même principe infini. En libérant les autres, c'est soi-même qu'on émancipe.

Sollers n'a ainsi pas hésité à reprendre, à la manière d'hommages actifs, des titres classiques: *Lois* (Platon), *Nombres* (Bible), *H* (Rimbaud), *Paradis* (Dante); *Les Folies Françaises* (Couperin), *Portrait du joueur* (Joyce, Dostoïevski)...

La méthode de cette libération, qui consiste à s'immiscer, à passer outre et entre le Théâtre et le Double, est donnée dès *Drame*.

«Lui, à ce moment, est pris presque tout entier dans la scène
– mais comme si son ombre devenait son identité principale: il la sent, un peu en retrait, résister à la représentation, lui rappeler qu'il est trahi, lui souffler d'avoir à trahir à son tour le spectacle, d'avoir à se dérober à la moindre occasion: sauter le mur, passer à travers le mur...»

On peut rapprocher cette *trahison extirpatrice* d'une anecdote touchante et révélatrice qu'a racontée Sollers: «Je revois Georges Bataille dans un bureau où il passait quelquefois. Ce bureau ouvre sur un jardin intérieur accessible par une fenêtre. Bataille veut visiter le jardin. Fatigué, il a du mal à sauter. Je le prends dans mes bras, nous retombons sur la terre et l'herbe. Les feuilles sont noires. Il fait beau.»¹⁵

Un écrivain doit considérer les écrivains qui l'ont précédé comme des ombres¹⁶. Des ombres qui savent tout sur la lumière qu'il recherche et qu'il ne

¹⁵ Bataille (Colloque de Cerisy).

¹⁶ «L'ombre transparente, calme, détachée, brûlée de Georges Bataille», écrit Sollers dans *Les passions de Francis Bacon* en 1995; il citait déjà en 1963, dans *Logiques*, l'exergue nietzschéen de *L'expérience intérieure*: «La nuit est aussi un soleil.»

trouvera qu'à la condition de les faire *passer*.

Là encore, Bataille est très tôt pour Sollers un exemple saisissant. Sollers cite à propos de son œuvre et de son existence l'«impression quasiment mythique de s'être *frayé un passage* au plus épais, au plus dérobé de la vie mentale»¹⁷ (je souligne).

À 27 ans Sollers écrit: «Bataille s'affirme d'abord comme contestation acharnée de tous les repères, de tous les points de vue communautaires, de toutes les autorités».¹⁸ Vingt-cinq ans plus tard, il note dans *Carnet de Nuit*: «J'ai toujours regardé intensément la *porte*. J'ai toujours été, d'une façon ou d'une autre, *mis à la porte*.»

Comme Sollers prend le vieux Bataille entre ses bras pour lui faire traverser la fenêtre du bureau de *Tel Quel*, il prend dans ses textes tel un nocher invisible tous les écrivains majeurs de l'histoire pour leur faire passer le mur de fer du mensonge social. Et, comme il a très tôt ouvert à la pensée de Bataille une place dans l'élaboration de sa propre méditation pratique sur la coulisse et l'extirpation, il ne manque pas d'ouvrir bientôt une place parallèle à un autre grand penseur de la doublure, l'auteur du *Théâtre et son double*.

Le mérite rare de Sollers est ainsi d'avoir soutenu sur un même front Artaud et Bataille, ces deux grands exclus du surréalisme dont il adopte spontanément la marginalité géniale, contre Breton et Aragon qu'il a pourtant également lus et fréquentés très jeune.

Là aussi la biographie de Sollers est une formidable école de lecture.

¹⁷ *Logiques*.

¹⁸ *Logiques*.

Destiné à être envoyé comme tant d'autres vers le front algérien, Sollers a perçu la face pivotante et cruelle du théâtre dont la Société est à la fois la machine, le décor, le moteur. On peut noter d'ailleurs que la Société, c'est-à-dire «le monde dans son sommeil théâtral»¹⁹, est comme chez Balzac, Céline ou Proust, l'un des principaux et récurrents personnages des romans de Sollers.

En voici la logique suicidante :

La Société vous a sécrété. Vous êtes en dette. Aucune prédisposition à lui échapper ne lui échappe. Elle vous veut, donc elle vous en veut, donc elle vous envoûte. C'est ainsi que la *sécrétion* est l'ennemie du *secret* autant que le *spectacle* l'est du *speculum*²⁰.

«Police, parti, armée, banque, syndicat, université, médias, famille, église, école: appelons ça l'ŒUF. L'Œil Unifié Fraternel.» (*Portrait du joueur*)

La Société, donc, est un œuf dont vous n'auriez pas dû briser la coquille. Or, par définition, vous l'avez fait, vous êtes là, extirpé hébété. Elle n'aura dès lors de cesse de vous suicider, plus exactement de faire peser sur votre existence l'ombre de votre propre suicide potentiel.

¹⁹ *Drame*.

²⁰ Le spéculum, hormis un instrument médical non dénué d'intérêt – il suffit de réécrire la formule de Stendhal: *Un roman: c'est un miroir qu'on promène dans les cavités de la société* –, est un genre littéraire, didactique précisément, apparu sous les Carolingiens. Son nom provient d'une interprétation par saint Augustin d'un verset de l'*Épître selon saint Jacques*, selon laquelle l'Écriture renvoie à chacun son image. Le genre, dopé par le Concile de Latran (1215, confession annuelle obligatoire), a produit divers *Miroirs* des princes, *Merure de Sainte Église* de saint Edmund de Pontigny, *Miroir du monde* (anonyme, XIII^e siècle), *Miroir des vierges* de Marguerite d'Oingt, *Miroir de la Perfection* de Harphius, etc., avant de se métamorphoser en critique ardente avec *Till l'Espiègle* (de *Eulenspiegel*, « miroir aux chouettes ») personnage singulièrement sympathique dont le dictionnaire nous enseigne qu'il « proclame le triomphe de l'esprit de liberté sur l'ordre établi, de l'individu marginal sur la société, de l'errant sur les sédentaires, de l'aventurier oisif sur le travailleur rivé à sa tâche... anticonformiste qui se grise de mouvement, joue de sa mobilité, de son agilité et de sa verve pour ébranler les certitudes et les structures, sème le désordre, bouscule le langage ».

Il y a ainsi souvent une mort en suspens comme une épée de Damoclès dans la vie du narrateur sollersien. Attentat terroriste auquel succombe l'héroïne de *Femmes*. Jeune femme accidentée dans la rue au bas de chez lui au moment précis où il songe à se suicider, dans *Portrait du joueur*. Disparition de Mex dans *Le Cœur Absolu*. De Guillermo dans *La Fête à Venise*. Mort de la mère du narrateur et du père de sa femme Judith dans *Le Secret*. Mort de Guillaume – écrivain ami et double du narrateur – et assassinat de Jean, dans *Studio*...

La mort des proches du narrateur est l'ultime rictus de la censure sociale qui entend faire rentrer dans le rang sa singularité, *la suicider* au sens le plus explicite du mot. Hegel (c'est moi qui souligne):

«La non-conformité /de l'animal/ avec l'universalité est *sa maladie fondamentale et le germe inné de la mort*. Le dépassement de cette inadéquation est lui-même l'accomplissement de ce destin. L'individu le dépasse en insérant ses singularités dans l'universalité, mais n'atteint par là, en tant qu'elle est abstraite et immédiate, qu'une objectivité abstraite, dans laquelle son activité s'émousse, se fige et où la vie devient une habitude sans processus, *si bien qu'il se tue ainsi par lui-même.*»

Et pendant la guerre d'Algérie, Sollers a été très concrètement confronté au laminage forcené que la Société fait subir à ses sécrétions²¹.

Dans *Femmes*, Sollers parle, concernant la Seconde guerre mondiale, d'une «énorme grimace vomie». Dans *Studio*: «Ils ont vomi en vrac leur fibre

²¹ «Bry-sur-Marne me rappelle mes séjours dans les hôpitaux militaires au début des années 60, pendant la guerre d'Algérie. C'est là que j'ai été amené un jour, en camionnette grillagée, pour subir des tests de crises d'asthme déclenchées artificiellement. » *L'année du Tigre*.

d'asile.» Premier enseignement, donc, qui est en quelque sorte le commentaire hurlant du mutisme de son père sur la vomissure du monde: la guerre n'éclate pas, elle a toujours été là, se contentant simplement, de temps à autre, d'ôter sa sourdine.

Sollers doit à Bataille la révélation subversive, «athéologique», de «l'usage infini du langage» que la Société n'a de cesse de *vomir*, aux deux sens du mot : la Société hait le Verbe, elle persécute ceux qui, amants du Verbe (les Juifs par exemple), font mine de lui échapper par une exploitation asociale du langage (au sens où l'on *exploite* une mine d'or); et d'autre part elle vomit concrètement les corps humains, elle les sécrète par l'usage asilaire qu'elle fait de sa propre langue. La procréation artificielle (soit le « vomissement » des humains par la Technique) n'est que le stade le plus achevé de cette circularité totalitaire afin d'abolir la liberté infinie du Verbe.

Il faut ici tracer une parenthèse pour rappeler que c'est à Octave Joyaux, son père, que Sollers doit ses premières leçons d'incrédulité radicale, la révélation de l'absurdité immédiate de l'existence et du monde. Ce père savant et silencieux, concentré et complice, a vu à 18 ans la boucherie des tranchées. Il a rangé ses médailles dans un tiroir, adopté le parti d'un mutisme désabusé. «De père en fils, l'insinuation plus ou moins courageuse que tout est comédie.» (*Portrait du joueur*)

On notera que *Paradis* est surnommé «Comédie» dans *Femmes*.

Simulant la folie²², Sollers va vivre dès lors à 22 ans – à dose heureusement bien plus homéopathique –, l'expérience psychiatrique d'Artaud, à savoir le fait simple et net de passer pour fou, d'être interné, suspecté,

²² «schizoïde ça sauvait la vie à l'époque» *Paradis*

surveillé, calomnié dans un monde qui poursuit entre-temps la machination sauvage de sa propre démence patentée.

Second enseignement, directement biographique et qui deviendra une des thèses majeures de *Femmes*: les femmes jouent un rôle principal sur cette double scène-là aussi.

Dans *Paradis*, juste après le récit hilarant de sa réforme (le dessin d'Adam et Ève manchots), apparaît une infirmière sadique spontanément complice de la boucherie ambiante. Dans *Portrait du joueur* au contraire une autre femme, «Ingrid Leysen, ma belle Hollandaise», se fait spontanément complice de la simulation du jeune appelé rétif.

Les femmes collaborent par définition au système sauvagement social de sécrétion des corps, «et pour cause» comme écrit régulièrement Sollers. Les femmes sont elles-mêmes la cause des causes, la clé de la réitération du phénomène en soi. Mais, pour être encore un peu plus précis que Goethe²³, il faudrait dire qu'elles en sont d'abord la serrure. Or n'est-ce pas à travers les trous des serrures que se déclinent les plus brûlants secrets? Les femmes seront également, par conséquent et en toute logique, la meilleure clé possible d'une véritable entreprise individuelle et infiniment réitérable de subversion tangentielle.

«Si une femme vous aime, elle est deux», écrit Sollers dans *Le Cœur Absolu*. L'hétérosexualité éminente des narrateurs de Sollers repose sur cet éminent principe d'espionnage: transformer l'adversaire en complice plus ou moins provisoire, ce qu'on appelle un *agent double* (d'où l'importance du doublage lesbien). «On regarde ça comme des exhibitions sexuelles», explique

²³ Je songe à la « clé des Mères » dans *Faust*.

Sollers, «c'est exactement le contraire, *une série d'observations sur le simulacre en tant qu'il dit la vérité de l'excitation.*»

On rencontre ainsi d'héroïques complicités féminines dans les romans de Sollers, souvent réparties entre les deux figures transgressives possibles de la doublure: le *lesbianisme*, complice de l'hétérosexualité du narrateur, et l'*inceste*, aussi allègre que dissimulé.

Il suffit de citer, pour marquer la complicité du lesbianisme, Concha-Béatrice dès *Une curieuse solitude*, Liv-Sigrid dans *Le Cœur Absolu*, ou encore une scène cruciale, sans ponctuation! de *Drame* (deux femmes jouent avec un couteau et le sexe du narrateur), et bien sûr Cyd-Lynn dans *Femmes*.

L'inceste apparaît principalement avec le personnage de Laurie, dans *Paradis II*, et surtout avec France dans *Les Folies Françaises*.

Quel est le premier point commun du lesbianisme et de l'inceste? Le désordre conscient du désir, et donc la solution de continuité qu'il crée dans l'enchaînement millénaire de la procréation, par conséquent dans celui de la mort millénaire.

Que le monde soit voué à la mort est une vieille vérité pessimiste que les écrivains les plus lucides n'ont cessé de reprendre depuis l'*Ecclésiaste*. Sollers apporte une annexe inédite à la question, dans la réflexion qui ouvre *Femmes*, mais que *Paradis*, déjà, énonçait comme l'une de ses thèses essentielles: «en vérité les femmes en un sens ne meurent pas puisqu'elles donnent la vie donc la mort donc l'effort sans arrêt en vie de la mort»

Donner la vie c'est donner la mort. La procréation est un enchaînement viral, un furet furieux où la mort passe de main en main et de mère en fille. On a

l'habitude de dire et de penser que les générations se succèdent. Ce n'est pas rigoureusement exact. Le seul héritage intangible qu'elles se transmettent en l'occurrence est celui de leur disparition.

«Cette recrue continuelle du genre humain», écrit Bossuet, «je veux dire les enfants qui naissent, à mesure qu'ils croissent et qu'ils s'avancent, semblent nous pousser de l'épaule, et nous dire: Retirez-vous, c'est maintenant notre tour. Ainsi, comme nous en voyons passer d'autres devant nous, d'autres nous verrons passer, qui doivent à leurs successeurs le même spectacle.»

Les générations s'enchaînent avant tout au sens carcéral du mot. Elles sont maintenues effacées et enfouies les unes par les autres. Or, dit Sollers, la logique fatale de cet enchaînement, son fonctionnement fou (à la lettre chaque génération tue celle qui la suit et qui l'enterrera) ne diffère pas foncièrement d'une certaine nécessité ordonnancée de la grammaire et de la syntaxe. On pourrait aller jusqu'à dire, de cet enchaînement morbide et perpétuel, qu'il est «structuré comme un langage»²⁴.

Reprenant une formule de Bataille, Sollers écrit au début de *Paradis*: «je ne peux pas considérer comme libre un être n'ayant pas le désir de trancher en lui les liens du langage», pour y ajouter sa propre découverte capitale: «j'avais immédiatement deviné qu'il y a une liaison entre ponctuation et procréation».

De ce point de vue, la ponctuation ouvertement «célinienne» de Sollers, qui apparaît avec *Femmes* et se poursuit jusqu'au *Cœur Absolu*, s'affirme comme le pendant de la non-ponctuation des *Paradis*, soit un acte d'émancipation prosodique²⁵. Il n'est pas indifférent de noter que cette ponctuation active –

²⁴ Formule que Lacan applique à l'inconscient.

²⁵ «Il faut montrer que tout se tient dans la voix, virevoltante, aérée, dynamisée, au-dessus de la page...» *Femmes*

laquelle ne doit pas être confondue avec le style typique de Sollers, en l'occurrence le phrasé fibré et vibrant, transversal, qui commence d'apparaître dès *Drame* –, conçue pour trancher à vif dans le ressassement biologique, se métamorphose à partir des *Folies Françaises*, récit d'un *inceste* heureux entre un père et sa fille.

Pourtant, sans mise en perspective historique, cette métaphysique de base risque de tourner au nihilisme, ce que Sollers réfute depuis toujours, et résume dans *Studio*: «La lutte entre conformisme et nihilisme, à supposer qu'elle existe (et il y a beaucoup de raisons d'en douter), n'est au fond qu'un pseudo-conflit entre deux sortes de mort. Les uns la veulent programmable, les autres ineffable ou stable.»

La perspective historique spontanée, chez Sollers, est celle de son enfance et de cette «fin du monde» à laquelle il a assisté. Dans *Femmes*, une révélation essentielle surgit au détour d'un dialogue grave entre S. et Will. Le premier évoque le pétainisme et les massacres des Juifs:

«Vos parents n'ont pas été pris dans cette énorme grimace vomie... Déjà, un Français a le plus grand mal à ressentir ça réellement, viscéralement... Nous avons été "protégés"... À quel prix... Il faut que je vous raconte... En tout cas, il faut trouver par rapport à tout ça une rupture absolue vous comprenez, *absolue*...»

Will comprend alors que ces massacres, entendus et étouffés dans l'enfance, ont eu pour projet de mettre fin à cette «rupture» infinie avec le langage qu'on nomme la Bible, et que pour S. la reconduction de cette «rupture absolue» passe par son chef-d'œuvre *Comédie*, autrement dit le *Paradis* de

Sollers²⁶.

Il faut noter ici que Sollers est revenu plusieurs fois sur la question cruciale de l'antisémitisme. Le narrateur de *Femmes* évoque l'animosité déclenchée autour d'un ami non-juif qui a appelé son fils «David». Comme on sait, Julia Kristeva et Philippe Sollers ont précisément un fils nommé David. Ailleurs, à la question «Les Français sont-ils antisémites?», le narrateur répond sobrement: «Il suffit de faire le relevé quotidien des murmures...» Ou bien, peu avant sa déclaration essentielle à Will, S. énonce à une amie: «Juifs et catholiques dans le même sac.»

Cette question est d'une grave, d'une intrinsèque importance littéraire. Il ne s'agit pas de dénoncer l'antisémitisme, ni même de décrire l'horreur des camps et de la persécution. C'est là la tâche (ça devrait l'être) du journalisme, des reporters, des cinéastes, de qui vous voudrez mais pas le moins du monde des écrivains. La tâche d'un écrivain consiste à poser une question de fond et à y répondre, question qui se formule d'une manière très simple: Quel rapport précis cette immense et folle nausée qu'on appelle antisémitisme, dont enfant Sollers a vu et constaté les effets (la déportation des Juifs de Bordeaux), entretient avec la littérature?

Affaire, littéralement, de *vie* ou de *mort*.

C'est dans *Studio* que Sollers revient le plus précisément sur son enfance pendant l'Occupation. Si *Femmes* affirme l'omniprésence planante de la mort congénitale (avec meurtre terroriste de l'héroïne *enceinte* du narrateur à la fin), si *Le Secret* décrit les coulisses du mensonge spectaculaire, son entreprise (au

²⁶ «Tiens, il ne plaisante plus. Il m'en dit davantage, maintenant, en dix minutes, qu'en deux ans de conversations... La source de sa *Comédie*, ce serait donc ça? Son obstination serait là?»

sens économique) planifiée de mise à mort (attentat contre le Pape, manipulations biologiques de la Technique), *Studio* insiste davantage sur l'expérience de la mort massacrant et honteuse, refoulée (déportation des Juifs, assassinat mystérieux de Jean).

Le constat de Sollers est d'une lucidité implacable. C'est d'ailleurs aussi celui, clair et net, que fit Hannah Arendt après avoir assisté au procès Eichmann. Mais oui, le Mal est banal, générique, voire génétique (en ce sens, seuls les génies y échappent). L'Ordure, l'Horreur, la Terreur, sont normales, en un mot *le pire est la substance même de la normalité*.

Les nazis et les staliniens étaient des hommes rigoureusement comme les autres, on le sait désormais, *même si tout est fait pour qu'on l'oublie en permanence* et si la dénonciation officielle et l'indignation moralisatrice n'ont d'autre fonction que de perpétuer ce déni.

Vous aviez la naïveté de croire que ces ordures étaient des animaux, des primitifs, des sous-développés? Bien au contraire! Leurs supérieurs appréciaient Beethoven ou Wagner ici, Pouchkine ou Gogol là. En revanche, et ce n'est pas un hasard, le nazisme et le stalinisme n'ont pas su produire un seul artiste digne de ce nom. Mais leurs scientifiques furent hors pair (d'ailleurs promptement récupérés par les alliés), leurs propagandistes en avance sur les meilleurs publicitaires d'aujourd'hui, et leurs contemporains aussi hystériquement endormis, aussi furieusement obéissants que les plus démocratiques citoyens d'aujourd'hui.

Ces criminels, ces salauds, étaient normaux. Ni bêtes ni sauvages, c'étaient les mêmes «animaux politiques» que les contemporains d'Aristote. Pour la simple raison qu'ils étaient, comme on dit, «doués de langage». Eux aussi, comme tout un chacun, possédaient une langue maternelle. Ils s'exprimaient comme le leur avaient appris leurs chers papas et leurs douces mamans, comme

ils allaient l'apprendre à leurs propres bambins, en bon allemand, en bon français, en bon polonais, en bon russe...

Bataille l'a parfaitement exprimé dans un article sur les très ambiguës *Réflexions sur la question juive* de Sartre:

«Comme vous et moi, les responsables d'Auschwitz avaient des narines, une bouche, une voix, une raison humaines, ils pouvaient s'unir, avoir des enfants: comme les pyramides ou l'Acropole, Auschwitz est le fait, le signe de l'homme. L'image des hommes est désormais inséparable d'une chambre à gaz.»

Tout cela, tant de bruit, tant de fureur, se résumerait donc à une affaire de langage? Oui. Autant dire que pour ces gens rigoureusement normaux, très politiquement corrects (il était très politiquement correct d'être pétainiste sous Pétain, hitlérien sous Hitler, stalinien sous Staline, maoïste sous Mao...), une formule comme «Tu ne tueras point», c'était de l'hébreu...

«En réalité», écrit Sollers dans *Studio*, «à part le chaos meurtrier global et son bruitage incessant, il ne se passe rien, ou presque.»

Le meurtre de masse n'est pas une monstruosité inhumaine, un dérapage de l'Histoire, un hoquet dans la longue course au progrès collectif démarrée au XIX^{ème} siècle, juste après que la Révolution française a donné le coup de sifflet du départ et la Terreur, sa sœur, distribué les cartons rouges.

Le meurtre de masse est une modalité de la mort naturelle, juste plus compacte, hurlante, dentue, à l'œuvre dans un certain type de soudure aboyée du langage qu'on a nommé, comme par lapsus, «régime totalitaire». C'est un vrai lapsus en ce qu'il énonce la vérité insue de tous les régimes. Les cris de l'Histoire dans ses virages mal contrôlés ne font que déranger le linceul sonore

et assourdissant qui recouvre l'espèce humaine pendant son régime de croisière.

La vraie question est donc très claire. Quant à la réponse, Sollers la donne aussi très nettement dans *Studio*, révélant le nerf anti-littéraire de l'antisémitisme.

«Et pourquoi ces drôles d'étoiles en tissu cousues sur les vestes ou les manteaux de certains passants dans les rues? Des Juifs? C'est quoi, les Juifs? Maman me montre un gros livre. Ces gens sont désignés, ciblés, poursuivis, arrêtés, déportés ou fusillés à cause d'un livre? Au fond, oui. Mais pourquoi? "Tu comprendras plus tard."».

Et en effet, lorsque la maison familiale est envahie par les Allemands, l'enfant curieux a sa réponse.

«La mauvaise voix a le pouvoir. On ne lui répond pas. La langue que j'habite est pour l'instant battue, enfermée, elle étouffe, elle bouillonne en deçà du corps, elle appelle d'autres organes.»

Tout, au fond, n'est qu'une question de voix. L'enfer, le paradis, dépendent d'une intonation. Quel est le premier mot de *Paradis*? «voix».

Il y a de bonnes et de mauvaises voix comme il y a de la bonne et de la mauvaise musique, de la bonne et la mauvaise peinture, d'impeccables et d'exécrables romans.

Les voix, on s'en doute, ne sont pas les langues. Nietzsche, Hölderlin, Kafka, Freud, Heidegger n'ont rigoureusement pas la même voix que Hitler, Goebbels, Himmler ni Rozenberg.

Enfant, le narrateur de *Studio* souffre – comme par une étrange sympathie

de sa mémoire pour la bonne voix martyrisée – de maladies d’oreille et de souffle, d’otite et d’asthme.

Là encore, Sollers a su lire Artaud. Celui-ci a toujours insisté sur sa voix. Il y a voix et voix, dit-il. D’une part la voix convenue de la communication, qui n’a pas plus de rapport absolu avec la réalité qu’une image de synthèse n’en a avec la peau, les nerfs et le sang:

«Il est entendu qu’une jolie femme a une voix harmonieuse; si nous avons entendu depuis que le monde est monde toutes les jolies femmes nous appeler à coup de trompe et nous saluer de barrissements, nous aurions pour l’éternité associé l’idée de barrissement à l’idée de jolie femme, et une partie de notre vision interne du monde en aurait été radicalement transformée.»

De l’autre la voix de l’envers qui communique sous les mots et les sons, le murmure et le râle sous la musique d’ambiance:

«Les rapports d’homme à homme ne sont pas ceux de la poste, de la radio, des rencontres, des conversations, des embrassades et du coït, *la conscience ne cesse hors milieu de conférer avec la conscience, chaque homme parle à son voisin de vive voix, puis à voix inversée et basse, non sur le plan du particulier, mais sur celui du général, et le tutoie comme s’ils avaient toujours fricoté.*»

Enfin il existe une troisième sorte de voix qui bouscule la fusion entre les deux premières – la voix convenue de la convention et la voix «inversée et basse» de la conscience –, une voix de traverse dont le timbre, chaque fois nouveau, chaque fois inédit, brise l’unanimité du brouhaha, vient se faufiler comme une lame sous l’épiderme du blabla. C’est la «haute voix» – comme on

dit la haute mer – d'Artaud.

«Dr Ferdière je ne suis pas social du tout, et je suis par rapport à la Société ce qu'on appelle un Rebelle et vous le savez, mais Jules Vallès, Jacques Vaché, Arthur Rimbaud et plusieurs autres étaient aussi des Rebelles et des êtres Anti-Sociaux parce que la Société Humaine est vilaine et on n'est pas fou pour le dire et le proclamer à haute voix lorsque l'on le dit bien comme tous ces gens-là.»

«Vous avez tout le temps ça dans Artaud», écrit Sollers, «c'est un thème constant, à savoir que ce qui est mis en avant comme sexualité est en réalité une prise sur les substances, sur les organes en tant que substance la plus intime. Voilà, il faut savoir le lire, c'est tout, *et surtout écouter ce qu'il dit.*»²⁷ (c'est moi qui souligne).

En hébreu le fil d'une épée se dit sa «bouche», d'où le glaive-langue du cavalier de l'Apocalypse. Voilà bien un autre principe vital chez Sollers: quand tout est plombé, lors même que la marge ne retrouve plus son cœur, que le cœur ne sent plus battre sa marge, si tout à l'extérieur s'entend sourdement à vous intener (l'internement est une manœuvre d'ingurgitation féroce d'extérieur pour vous faire abdiquer votre intériorité, vous faire renoncer à l'expérience intérieure qui fait de vous, en théorie, une exception), il vous reste une vraie force de luminosité tranchante, une arme blanche faite pour trouer le noir, un point de noir coupant l'écran du blanc, vous montrant les plus improbables issues: c'est votre *voix*.

Quand les ténèbres vous enveloppent, votre voix se met à voir et vous

²⁷ *Éloge de l'infini*.

ouvre la voie. «voix fleur lumière écho des lumières», commence *Paradis*.

Sollers classe ainsi Artaud, avec Céline (le très «gaullien» monologue *Louis-Ferdinand Céline vous parle*) et Joyce (lecture de *Finnegans Wake*), parmi les grandes voix du siècle²⁸.

On n'est donc ni dans la morale ni dans l'esthétique mais dans la possibilité miraculeuse d'échapper à la soudure grinçante et douloureuse des corps à leur langue. Ce que Sollers nomme, commentant Bataille, «l'enfantement monstrueux qui, à travers les figures toujours plus nues des corps féminins, est celui de la mort». Et commentant Artaud, la «pensée sans corps», qui va de pair avec les «corps privés de pensée»:

«L'activité théâtrale est donc ce qui doit révéler la toute-présence du langage dans lequel nous baignons. Non pas un langage déjà accessible, codifié, parqué dans la parole dite ou écrite, mais arrivant de partout, occupant tout, atteignant à la fois notre corps et venant de notre nuit interne, au croisement de l'espace et de la pensée, là où le non-sens passe dans le sens, et où, en propres termes, nous réalisons nos signes.»

On comprend mieux, soit dit en passant, comme la lecture méditée d'Artaud (méditée, c'est-à-dire associée à la Chine) a été cruciale, pour Sollers, dans la décision puis l'élaboration patiente de *Paradis*.

La guerre est bien celle de l'aphasie contre l'infini. L'antisémitisme est une révolusio[n] de toutes les langues maternelles contre les rouleaux de l'Écriture, une

²⁸ «Y a-t-il dans le simple fait de parler ou d'écrire une force qui peut retourner l'envoûtement ou le tic universel, le pavlovisme généralisé en cours? Oui. Peut-elle passer, cette force, à travers les murs, habiter l'inhabitable, traverser le luxe, la misère, le sommeil, les rêves, les désirs, la propagande publicitaire, les ruissellements de Bourse? Oui. S'agit-il du nerf toujours plus confisqué de la guerre secrète? Oui encore.» *La guerre du goût*

écriture déponctuée et vocalisée²⁹ dont la source, invisible, est une voix enténébrée et lumineuse qui éclate dans le désert, s'exprimant dans ce que Joyce a génialement appelé «la langue des hors-la-loi».

Dans *Femmes*, Sollers a cette idée originale: «Un écrivain est toujours juif. Pourquoi? Peut-être parce qu'il n'accepte, au fond, de parler et de se taire qu'à sa manière.»

De ce point de vue, Artaud est sans aucun doute l'écrivain qui a subi au plus près l'expérience de l'antisémitisme, compris comme une haine en actes de la littérature. Incarcéré, affamé, torturé (les électrochocs) et censuré («redressé» par Ferdière). Primo Levi, Robert Antelme, Anne Franck..., bien d'autres ont décrit une persécution qu'ils ont vécu en tant que Juifs ou résistants. Artaud a vécu une expérience comparable de l'horreur mais en tant qu'il était Artaud, c'est-à-dire un «Juif» au sens où Sollers l'énonce. Dans *La Fête à Venise*, Sollers détaille la vie quotidienne des hôpitaux psychiatriques pendant la guerre³⁰, et fait sentir le calvaire qu'a dû connaître Artaud l'envoûté, poursuivi pour son écriture, persécuté à cause de sa voix.

Sollers cite la dernière lettre d'Artaud à un ami avant de mourir dans la nuit du 3 au 4 mars 1948: «Ce qui fait que l'on meurt, c'est que depuis l'enfance on croit à la mort.»

Le narrateur évoque dès la seconde page du roman une hallucination: «Le crâne, bien tenu en main, après la mort, sensation de plaisir intense.» Dans *La Fête à Venise* surgit l'énigmatique inscription sur un sarcophage, qu'on peut traduire: «Je n'ai pas été, j'ai été, je ne suis pas, je ne m'en soucie pas.»

Autrement dit, puisque la mort en masse est la grande réalité tue, puisque le mensonge est collectif, puisque l'écriture – c'est-à-dire une pensée munie d'un

²⁹ Sollers est au courant quand il écrit *Paradis*: «on pourrait dire que l'infini est sans ponctuation», dit *Paradis II*.

³⁰ «Quarante mille morts de faim entre 1940 et 1944, extermination douce, à la française.»

corps à nul autre pareil, le murmure d'une haute voix qui ne s'interchange pas – peut seule lézarder cette réalité qui surplombe la société tel son couvercle grammatical, puisqu'en un mot il y a voix et voix, il y a aussi mort et mort.

C'est encore la leçon primordiale que Sollers développe dans *Studio*.

Les théologiens enseignent que selon qu'on a goûté telle ou telle vie, on ne subit pas la même mort. La mort d'un être singulier n'est pas réductible à la Mort perpétuellement à l'œuvre qui maintient dans leur pseudo-vie les zombies du spectacle.

La constatation n'est pas neuve chez Sollers. *Drame* est le récit d'un corps échappant au magnétisme maximal de la Mort par la seule force des mots. *Un Événement*, court récit récent³¹, reprend le thème du corps qui traverse magiquement un certain point-mort de l'espace et du temps pour se retrouver en Chine. Le narrateur songe au départ à se suicider, et même à assassiner son logeur abject, puis renonce à son projet macabre pour la raison que «la mort n'est pas égalitaire, malgré ce qu'on dit».

Studio est précisément une méditation sur les différentes sortes de mort. Rimbaud et Hölderlin, les deux atlantes du roman, l'énoncent chacun de manière très nette. «Je suis réellement d'outre-tombe», dit Rimbaud. Et Hölderlin: «La mort est une vie et la vie aussi est une mort.»

La Société contemporaine, repliée sur la dévastation hypnotique de ses membres essoufflés, se maintient par un asthme immense³², une dévoration tétanisée de tout souffle apparaissant.

Là est l'originalité de Sollers, qui consiste à la fois à ne pas se voiler la face devant l'horreur et à ne pas se leurrer sur son autonomie absurde, éternelle, sans

³¹ Il s'agit d'une prépublication des premières pages de *Passion fixe*.

³² «Argent Sexe Terreur Hystérie Mort Enfant», épelle Sollers dans *Le Secret*.

raison. La grande lucidité de Sollers, de *Drame* à *Studio*, consiste à analyser le spectre obscur de la société contemporaine avec d'autant plus de minutie qu'il ne croit à aucune solution ni rédemption possible. Ce pessimisme serein, conséquence de la vérité primordiale selon laquelle donner la vie consiste à donner la mort, revient sans cesse dans ses textes. «Il n'y a pas de bonne Création ni de bonne Société, et ceux qui disent le contraire sont les éternels charlatans des siècles.» «Tous ceux qui pensent encore aujourd'hui que la société est, ou devrait être, une *affaire sérieuse* sont des foulardistes en puissance.» Etc.

Mais Sollers n'est pas pour autant nihiliste. *Studio* renvoie dos à dos «l'Être falsifié» et le «Néant rageur», couple ivre qui se rejoint dans un même amour fanatique de la mort.

Or, voilà ce qu'explique *Studio*. Il est une certaine densité de mort qui échappe à la Mort, une mort singulière qui est un autre timbre de vie et grâce à laquelle un certain individu dédoublé parvient à naviguer contre le flux fatal de l'espèce.

Le rôle de Venise (langue-lagune) ou de Ré (solitude salée) est ici tenu par ce studio calme et clair qui donne son nom au roman. Le studio est une cabine de mobilité immobile, un sas de temporalité qui permet à volonté d'entrer et de sortir de la mort.

Le studio est un scaphandre de vie et de vision, un cercueil d'oxygène, un *cardan* si l'on veut, ce «Cardan» que Sollers entend dans «Scardanelli», pseudonyme de Hölderlin signant ses derniers poèmes, lui-même recueilli par un certain «M. Studio» (Zimmer).

Qu'est-ce qu'un cardan? Un homme d'abord, Jérôme Cardan, né à Pavie en

1501, mort à Rome en 1576, philosophe, médecin et mathématicien, découvreur de la solution de l'équation du troisième degré, et surtout inventeur de l'instrument de navigation nommé d'après lui, lequel consiste en un *dispositif d'articulation à mouvement libre conçu pour rendre la boussole insensible aux mouvements des vaisseaux*. Autre définition, belle comme un axiome de théologie: *Système de suspension dans lequel le corps suspendu conserve une position invariable malgré les oscillations de son support*.

Les deux *Paradis* énoncent la possibilité d'une voix libérée des entraves mortifères du langage, entretenue par l'écriture du narrateur. À remarquer au passage que tous les narrateurs de Sollers écrivent, fût-ce de simples «notes» comme dans *Le Secret*.

Studio pourtant se distingue des précédents romans de Sollers. Pour la première fois depuis *Femmes*, le narrateur est anonyme (le cas des *Folies Françaises* est différent: le narrateur, écrivain connu qui a voyagé en Chine autrefois, se range parmi les «I.R.M.»). Il évoque en revanche souvent son ami écrivain Guillaume, lequel est une sorte de double suicidé dès le début du roman mais qui reste en vie dans la mémoire, la pensée, la lecture du narrateur. «Je pense à Guillaume penché sur sa mort et sur son roman», écrit Sollers.

Si on tente, au nom «Guillaume», de faire une coupe transversale dans l'histoire, on croisera principalement des théologiens, entre les XI^e et XIII^e siècles, et des troubadours (la *Chanson de Guillaume*, première chanson de geste, au XII^e siècle) parmi lesquels Guillaume de Lorris, l'auteur du *Roman de la Rose*, veine originelle de la littérature française. On se rappellera que dans le

Roman de la Rose, le héros se penche sur la fontaine-miroir fatale à Narcisse, et y découvre, dans le reflet d'un buisson de roses, celle de ses désirs. On notera également, pour faire avec *Studio* un bref parallèle auquel Sollers a certainement songé, que le *Roman* est conçu en deux parties, l'histoire de Guillaume de Lorris et son commentaire philosophique par Jean de Mun.

Plus près de nous le prénom «Guillaume» fait penser à Apollinaire, à *Cortège* en l'occurrence:

«Un jour je m'attendais moi-même
Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
Pour que je sache enfin celui-là que je suis
Moi qui connais les autres...
Le cortège passait et j'y cherchais mon corps...
Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore
Près du passé luisant demain est incolore
Il est informe aussi près de ce qui parfait
Présente tout ensemble et l'effort et l'effet.»

Et en effet, pour aller vite, on peut énoncer que le livre de Guillaume, *Passion*³³, n'est autre que le miroir invisible de *Studio*.

Sollers reprend et résout ici d'une façon originale le «problème» (le mot est de lui) qu'il posait trente-deux ans auparavant, dès le début de *Drame*, où un rêve du narrateur le fait se confronter à sa propre mort.³⁴

Car le narrateur n'est autre que Guillaume ressuscité et se penchant sur sa

³³ *Passion fixe* est précisément le titre du roman de Sollers qui suit *Studio* (paru en 2000, postérieurement à mon étude).

³⁴ «Il est en même temps étendu, mort, à la place que je viens d'indiquer, – et comme dans une image projetée – légèrement au-dessus de lui-même.»
Le jeu consiste en ce que le second personnage (vivant et imaginaire) tourmente le cadavre réel.

propre postérité, se relisant, se préfaçant depuis l'autre côté de la mort, «en retrait»³⁵.

Passion, son roman, décrit à peu de choses près la vie du narrateur de *Studio*:

«Sa seule vraie préoccupation est d'organiser ce qu'il appelle des moments de disparition. Il a loué un studio près de chez lui, où il va s'enfermer de temps en temps en prétextant des voyages professionnels. Il dort, va se promener dans un quartier éloigné, dîne seul, rentre, écoute de la musique, ne fait rien. Si: il lit.»

Le style de ce livre, dont Sollers ne cite aucun passage, est pourtant le meilleur autoportrait imaginable:

«Fin d'après-midi, lumière, légères phrases françaises. Contrairement aux critiques, je trouve que Guillaume est là à son meilleur niveau. Science des proximités, habileté à passer, sans qu'on sache comment, d'un plan à un autre, il écrit comme on peint, masses, modulations, animations colorées faisant flamber les contours.»

«Il écrit comme Fragonard peint», aurait justement dit Francis Bacon en lisant Sollers.

Studio décrit l'expérience intérieure de la mort «pas du tout morbide», la présence d'outre-tombe d'un écrivain³⁶. Cette mort calme et discrète, cette

³⁵ «Le roman est une bonne nouvelle que la poésie écoute. Ainsi, chaque jour peut devenir une année, et on peut l'entendre et le dévisager, intact, en retrait.»

³⁶ «En traversant la cour silencieuse, en ouvrant la porte du studio, j'ai eu une sensation de grande étrangeté. Tout était en ordre, en attente, personne n'était venu, mais c'était comme si je n'avais pas bougé, comme si j'étais resté assis devant mon bureau

dissipation studieuse se distingue de la disparition violente et mystérieuse d'un autre ami du narrateur, Jean, assassiné à Zurich. La mort «pas du tout morbide» est le résultat d'une longue guerre (elle commence dans l'enfance du narrateur) contre toutes les mauvaises voix. C'est une grâce, certes, qui s'attache à un corps plutôt qu'à un autre, mais une grâce qui n'a jamais été de tout repos.

La mort arrachée de Jean rappelle la présence d'un décor sur le fond duquel tout a lieu, et qui s'incarne en la «Momie», dont le modèle est François Mitterrand.

Sollers le surnomme la Momie pour une raison précise de décomposition perpétuée de son corps mort, «sommeil de pierre au sommet caveau de l'état» que déjà *Paradis II* constatait³⁷.

La Momie est l'antithèse du poète. Le poète est libre de ne plus paraître (Rimbaud comme Hölderlin ont *disparu*), de ne pas mourir par conséquent. Le poète coïncide avec son corps en tant qu'il possède une vérité immédiate, désenvoûtée, musicale, sur laquelle ne plane aucune ombre langagière, qui traverse au contraire tous les paravents idéologiques par son simple déplacement, sa disparition de l'autre côté de la vie.

«Le roman est une aventure physique et philosophique qui a pour but la poésie pratique, c'est-à-dire la plus grande liberté possible», écrit Sollers. En ce sens le roman dit la vérité sur le Pouvoir auquel il échappe. «L'écriture est une Fronde fondamentale, c'est toujours David contre Goliath, guerre, avec une plume, contre les machineries du Pouvoir.»

pendant mon absence: un autre volume. Je me suis vu distinctement du dehors, penché en train d'écrire, je pouvais déchiffrer de loin, non pas les lettres ou les lignes, mais l'intention globale, la somme aérienne des mots, *A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *U* vert, *O* bleu, voyelles.»

³⁷ «en effet le président était mort et ne le savait pas comme tous ceux en réalité dont il a la charge les français vous connaissez les français drôle de peuple en vérité le plus spectral de l'histoire le plus cataleptique le plus pétrifié solutrifié le plus fabuleusement enfoncé dans la rétine outrée des ténèbres le plus guichet du funèbre élevé dans le respect scolaire du couperet direct en moelle écrasée»

On notera au passage que *Femmes* annonçait un roman à paraître intitulé *Pouvoirs*. Or ce titre, jamais repris par Sollers, pourrait en effet s'appliquer à n'importe lequel de ses livres, qui s'attachent tous à décrire les coulisses du Pouvoir, délivrant une masse considérable d'enseignements concernant la Science, l'Économie, la Politique, la Société.

Là encore Hölderlin et Rimbaud donnent le ton.

Hölderlin:

«Plus nous nous trouvons aux prises avec le néant qui nous entoure tel un gouffre béant, ou avec ce quelque chose à mille faces qu'est la société humaine et son activité, qui sans forme, sans âme et sans amour nous persécute et nous disperse, et plus la résistance doit être passionnée, violente et véhémence de notre part.»

Rimbaud:

«Le monde! les marchands, les naïfs!»

La Momie représente ce qui, dans la substance même du Pouvoir, autant dire de tous les pouvoirs, participe de ce «droit absolu» de la mort naturelle dont parle Hegel, et du mensonge – «métaphysique grammaticale», «grammaire envoûtante et servile», «mauvaise voix» – que ce droit absolu exerce à l'encontre de toute volonté d'insurrection, c'est-à-dire, en somme, de rupture de langage.

Les bandelettes de la Momie sont la bannière sous laquelle la longue cohorte des corps résonne dans l'Histoire.

Sollers est ainsi très sensible au décorum historique des vérités universelles qu'il transmet. C'est la raison pour laquelle ses romans sont toujours d'une grande actualité, et disent l'essentiel sur les plus récents développements de la Technique. Ils sont le contraire de ce qu'on appelle des romans historiques, esclaves de l'Histoire au même titre que les romans très pertinemment nommés «policiers» le sont du flicage; un roman vraiment libre doit au contraire être d'une *criminelle innocence*. L'Histoire ne sert qu'à ponctuer. Elle ment dès lors qu'elle entend prendre la place du phrasé, c'est-à-dire substituer sa langue dépassée au «présent intégral» de la voix qui s'écrit.

Exemple très simple de ponctuation historique d'une vérité métaphysique, dans *Studio*: le bombardement atomique de Nagasaki et Hiroshima, «bouquet de ce feu d'artifice concentré de la nature humaine», est directement lié à la loi mortifère de la procréation: il suffit à Sollers de rappeler le message codé annonçant le bon déroulement de la vitrification de centaines de milliers de corps: «Le bébé est bien né.»

Si donc la Momie ne saurait posséder la vérité dans une âme et un corps, c'est qu'elle est possédée – envoûtée – par le mensonge que constitue son propre empêchement corporel. Elle est prisonnière de son incapacité à disparaître de sa propre histoire, incapacité soulignée dans la réalité politique par la dissimulation permanente et éhontée de ses choix historiques parallèlement à sa manie despotique des écoutes.

C'est parce que l'ASTHME mensonger manque d'oreille qu'il est destiné à gaspiller son souffle en écoutant dans le vide.

«D'où vient pourtant que la Momie, dans l'exhibition de sa

mort propriétaire et tranquille, semble à côté de la plaque? C'est en somme qu'il était déjà mort et qu'il ne le savait pas, dit Stein. C'est qu'il espérait découvrir pourquoi il était vivant en mourant enfin, dit-il. Son corps ne lui appartenait pas, dit Stein, je l'ai vu en souffrir.»

Le personnage appelé Stein a secrètement vécu auprès de la Momie. Resté dans l'ombre de son ombre, il est le mieux placé pour éclairer le Pouvoir. Il fait songer aux autres doubles des narrateurs sollersiens: Mex, Frénard... On ne sait rien de précis le concernant, c'est une sorte d'hologramme ramassé dans sa voix³⁸.

«je porte mon corps habitant mon nom dans mon nom et mon corps m'emporte au cœur de mon nom» *Paradis II*

Il existe une solution directement physique – raison pour laquelle elle n'est valable qu'au singulier –, non pas pour «échapper» à la mort, mais pour naviguer au-dessus d'elle. Sollers n'a jamais cessé de le dire.

«Un artiste, un écrivain, éprouve comme résistance, la paranoïa du grand dessous, la possession infernale du corps social acharné à nier ce corps-là, *hoc est corpus*, oui, précisément *celui-là*, pas un autre.»

Dans *La Fête à Venise* par exemple, les articles du catéchisme du narrateur

³⁸ «Bien entendu, il n'existe aucune photographie officielle de Stein, pas plus que de déclarations manuscrites de lui, officielles ou privées. Pas le moindre enregistrement, pas d'image. Je crois avoir une des très rares photos de lui prise à Londres, à son insu, par les Britanniques. Une blague de Marion. C'est un matin d'été, je me promène avec Stein dans Saint-James' Park. Derrière ce cliché, pris au téléobjectif, Marion, pour s'amuser, a recopié une phrase de Heidegger: "Faire parvenir la pensée dans la clairière du paraître de l'Inapparent."»

commencent par la question des voix et concluent par celle du corps:

«Article 1: Celui qui n'a pas commencé dès le berceau; celui dont le tympan 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 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.»

Studio réaffirme ainsi l'idée du corps-cardan, du sexe comme boussole sur l'océan des morts. «Le sexe est ta boussole *dans le temps*», note Sollers dans *Carnet de Nuit*.

Studio-cardan, sexe-boussole: le corps devient lui-même un nouveau boudoir qui accueille à son aise la philosophie.

«Il n'y a *aucune raison* de mourir, et toute curiosité de ce côté-là est profondément malade. La Momie était donc nécrophile? Eh oui, bien sûr, l'éternel problème est là. Ce n'est pas par hasard si la Bible n'arrête pas de répéter sur tous les tons que le Dieu qui parle à travers elle est un Dieu des vivants, pas des morts.»

Sollers insiste au début de *Studio* sur les deux découvertes du narrateur enfant. D'une part la mise à mort lancinante et hurlante de certains corps marqués par une certaine voix, d'autre part le silence gêné provoqué par une simple question sur le sexe, par le sexe mis en question, recélant une possibilité de divergence avec sa fonction spontanément reproductrice. Ces deux révélations se font parallèlement à deux maladies, l'asthme et l'otite, chacune

donnant un prix infini à sa voix (à savoir une certaine qualité du silence: le «silence de la mélodie» de *Paradis*) et à son ouïe.

«Chassés ensemble, déformés, censurés, enterrés au cœur de la nuit, mais se révélant avec le temps sur fond de grandes perturbations de populations, il y a ce qu'ils appellent le sexe, et un livre qu'ils appellent la Bible. Réflexes, honte, lâchetés, bafouillages embarrassés, ne pas oublier: là est la Boussole, le Nord... Je demande à l'une des sœurs de Maman la signification du mot "fornication". Sa gêne immédiate m'enchante. Ça y est, je les tiens. Elle plonge la tête dans son armoire à glace, fait semblant de fouiller dans son linge. Pas de réponse, mais quelle réponse... D'où la décision: savoir ce qu'il y a dans le Livre, étudier de près la fornication. L'école, comme par hasard, ne parle ni de l'un ni de l'autre.»

Quel rapport entre la Bible et la «fornication»? Il est le même qu'entre l'inceste (dont traite la Bible à propos de Lot) et le lesbianisme. L'une comme l'autre délivrent un remède à cette étrange maladie que Sollers surnomme, dans *Paradis II*, la «sexinite»³⁹. La Bible délivre une voix invisible qui traverse les générations en transperçant le mutisme de leur régénération; la fornication (soit le sexe désinstrumentalisé, détourné de sa fonction procréatrice), sitôt dite (le narrateur enfant n'a besoin que de prononcer le mot), sitôt décrite (les romans de Sollers insistent tous sur la verbalisation du sexe – ou son autre face, le refoulement muet), provoque le silence gêné d'une sœur maternelle (ailleurs, une tante est silencieusement complice des masturbations du narrateur

³⁹ «la sexinite en elle-même est un pur principe de reproduction mais voilà ce principe reste inconscient chez l'être conscient parlant qui se croit la plupart du temps aux antipodes de la mécanique qu'après tout on peut bien appeler céleste de génération corruption s'imaginant lui volontiers avoir affaire à ce qu'il appelle désir plaisir jouissance volupté amour»

adolescent).

En résumé, la Bible brise le silence – raison pour laquelle son peuple est massacré par les «mauvaises voix» –, tandis que la fornication fait dérailler la langue. «on pourrait cerner la crise spécifique de la sexinite comme du langage entravé freiné empâté fibulé carné comme un ongle», écrit Sollers dans *Paradis II*.

Un moyen de se vacciner contre la sexinite? Le jeu érotique de la «phrase sans aucun rapport» (dans *Portrait du Joueur*, le narrateur jouit du coq-à-l'âne au signal d'une phrase anodine annoncée par lettre par sa maîtresse Sophie), qui est une autre manière de faire déraiper le déraillement et ainsi, sans y paraître, de laisser surgir la vérité⁴⁰.

La première à perturber cette fatalité langagière de la génération⁴¹ est la mère même du narrateur sollersien. Dans *Le Secret*, elle est surnommée «Mother», une mère qui échappe ainsi symboliquement au cercle vicieux de la langue maternelle, une mère non langagière dont la caractéristique est le rire⁴².

C'est compliqué d'écrire sur sa mère. En théorie, vouloir dire quoi que ce soit sur sa propre mère dans sa propre langue maternelle revient à se condamner à un mutisme d'entre-deux mères, ce silence même sur quoi repose le bon

⁴⁰ Dans *Paradis II*, évoquant la sortie d'Égypte et la circoncision: «toute naissance est due à un manque de voix dans la voix ou plutôt à un égarement sexé de la voix à un engorgement d'organe de la mise en voix à une pression d'aphasie voilée membrannée capturée par le ventre muet aux aguets caverne murée en fabule avec ses inscriptions mentrastiques son cinéma hypnotique ses glyphes hallucinés projetés sa lanterne magique érotique saint saint saint comme si le sujet de la voix était sans cesse menacé de retourner au sommeil à l'image du sommeil à la mort au désir de sommeil déchargé vous basculant dans la mort comme image de la mort mais jamais la mort d'où cet avertissement solennel au départ physique même pas conscient à même la peau de l'excitation dans le sang à pic sur le point de tension de rumination d'invention le gland lumière telectrique c'est par là qu'il faut se glisser gagner de parler de chanter»

⁴¹ «cela nous amène tout droit à considérer non seulement l'existence de l'espèce humaine comme une erreur de langage mais encore chacun d'entre nous comme un lapsus un bégaiement une faute de frappe d'accent» *Paradis II*

⁴² «Maman rit souvent.» *Studio*

déroulement des choses. «au fond le monde est fait de ce qui n'a jamais été pensé ni parlé», entend-on dans *Paradis* au cœur d'une intense séquence pornographique. Reprendre sa voix à sa mère est par conséquent un exploit comparable à celui de s'en prétendre à la fois le fils et le père.

Dans *Le Secret*, le mutisme insistant est assumé par le père du narrateur, complice dans la lucidité incrédule par son silence et son savoir, tandis que la mère l'est par son rire et sa ruse. Par exemple elle lègue à son fils, entre autres symboles, une vieille Bible illustrée en dix-sept volumes, «hébreu, latin, français».

Sollers évoque la lucidité de sa mère⁴³ en même temps que la complicité sexuelle des femmes, laquelle est toujours une complicité d'incroyance⁴⁴.

Le sexe est intrinsèquement «athéologique» chez Sollers. Ses personnages se côtoient et jouissent dans une sorte de communauté invisible de l'instant vécu, qu'on pourrait nommer sadienne avec le crime en moins. Une contre-société donc, secrète et à l'air libre, fondée «par très beau temps»⁴⁵ sur une innocence partagée en alternance, comme par permutation, ses membres n'étant presque jamais réunis tous à la fois ; une contre-société libre, gaie, savante, musicale, dont le contrat, plein d'humour (un contrat social drôle, cela n'existe

⁴³ «Mother est une fée stricte: elle feint, comme il convient, de soutenir la loi existante, mais c'est pour s'en moquer à chaque instant.»

Et: «Mother, fatiguée par le tintamarre social qui lui a toujours paru ridicule ou de mauvais goût, a appris à mentir. Elle condamne en bloc sa classe sociale, mais aussi les autres. Sa défiance quant à sa religion d'origine est plus que fondée. Je la partage.»

⁴⁴ «Dès l'enfance, avec netteté, la boussole se présente d'elle-même: sexe. Direct, discret, insistant, étonnamment sans drame, tendu, satisfaisant, il passe à l'acte dans le langage cru, modulé, qui est, ou devrait être, le sien. Les femmes sont assez généreuses et perverses pour me transmettre leurs expériences. Dans leurs régions diverses, elles ont accumulé des tonnes d'observations inutilisées. Leurs insatisfactions, leurs frustrations, leurs visages ou leurs yeux soudain rouges, leurs lapsus, leurs nervosités, leurs manœuvres, leurs gestes à côté, me renseignent. Elles s'en rendent compte: elles m'appuient. Elles ne croient à rien: moi non plus.»

⁴⁵ *Le Cœur absolu*.

qu'au paradis), abolit toute lourdeur. Une société que Sollers a lui-même nommée «Le Cœur Absolu».

«Le Cœur Absolu» est en réalité le nom d'un contre-contrat social, d'autant moins consensuel qu'il est plus sensuel et libre. Le roman est d'ailleurs le récit d'une série de ruptures de contrat, contrat financier avec la télévision japonaise, contrat de collaboration avec une femme sordide, avec les journalistes...

Le Cœur Absolu superpose ainsi nettement, pour mieux accentuer leur contraste, deux espèces de contrat: le contrat négatif, et le contre-contrat positif, négation pensée et vécue du premier. Exemple de contrat négatif, celui «implicite», que ne respecte pas l'auteur, avec la critique littéraire de *Vibration*, Liliane Homégan. Ils ne parviendront d'ailleurs pas à faire l'amour, «à cause de son peu d'enthousiasme». Exemple de contre-contrat positif (la société secrète éponyme du roman en étant le modèle vertébral), celui passé avec une peintre américaine, Nicole, qui, «à raison d'une longue séance par mois», peint de mieux en mieux⁴⁶.

Pourquoi la société secrète est-elle dite du «Cœur Absolu»? Par référence à un «désir» purement qualitatif, non relatif, incomparable, inéchangeable, mais renouvelable et transmissible, dont les deux maximes, citées par Sollers, sont: «Le désir mesure la profondeur du cœur.» (saint Augustin), et: «Le temps infini contient la même somme de plaisirs que le temps fini» (Épicure)

Le roman commence par ce que le narrateur nomme une «crise», expérience intérieure, brutale et nauséuse, perte subite de conscience, rappel désordonné de son corps qui l'arrache à la dimension plane de son existence,

⁴⁶ «Et, au bout d'un an, nous voilà arrivés à douze éjaculations. Tour d'horloge. Contrat. Parole tenue. Cycle achevé.»

soit une *émotion* qu'il refuse de soigner et préfère *méditer*.

Plus loin, après une autre crise, le narrateur fait l'amour avec les deux héroïnes (ou du moins héroïques) Liv et Sigrid. «Si une femme vous aime, elle est deux», écrit alors Sollers. «Si une femme ne vous aime pas, elle ne pense qu'à une autre femme qu'elle croit haïr, alors qu'elle la désire de toutes ses forces dans le but de vous détruire d'un commun désaccord.»

Ailleurs, les deux amies du narrateur sont comparées à ses sœurs, comme pour démontrer la parenté désunifiante du lesbianisme et de l'inceste.

Puisqu'il y a deux sortes de contrats, il y a deux sortes de doublures, aussi différentes l'une de l'autre que le *clonage* l'est de la *citation*.

L'art de Sollers, dont on va bientôt voir ce qu'il doit à la pensée chinoise, consiste à accentuer la division pour scinder le monolithisme mortifère de la multiplication, laquelle n'est qu'un artifice en vue d'une imparable unification.

Le programme de la procréation universelle tourne en boucle. Les diverses techniques contemporaines artificielles de fécondation (d'où la jouissance sexuelle est par définition absente) et de procréation (promotion commerciale d'un eugénisme non dissimulé) accentuent d'une manière radicale l'automatisme spectaculaire de la mort.

Au contraire, l'inceste fictif, heureux, dédramatisé, innocenté en somme, crée son autonomie secrète pour contrer cet automatisme de plus en plus mécanisé de production capitaliste du vivant.

L'inceste permet au narrateur de briser le *cercle* familial, de trancher la boucle en la recomposant autrement, d'imposer un autre nœud de langage au redoublement fluide et millénaire de la procréation.

La première référence est théologique: «L'enfer, saisi, est une porte vers le paradis.» écrit Sollers dans *Studio*. Dans *Paradis*, une série de séquences nettement incestueuses entre un fils et sa mère s'insère à l'intérieur d'un «film» reprenant, non chronologiquement – l'inceste fait sortir le temps de ses gonds – diverses scènes de la vie du narrateur: «il a dix ans on le voit arriver sur sa mère allongée l'embrasser dans le cou puis chercher sa bouche tenir longuement sa bouche sur sa bouche» Suit une séquence sur le cercueil du père, puis sur le rire de la mère, puis: «même salle de bains garçon nu même bidet mère éponge inondée tête aux pieds transition baptême du christ filius meus nevrosus».

Un saut qualitatif s'opère entre la mère et le fils, comme la passation d'une hostie de rire et de ruse qui viendrait scinder le cercle des générations et le métamorphoser en spirale, à l'imitation de la naissance du Christ, «père et fils de sa propre mère», dans le but de mettre la mort à mort. Entre deux séances incestueuses, le cercueil du père apparaît comme un scaphandre de vie: «attention vous allez lui faire mal» dit la mère aux hommes qui sortent le cercueil de la chambre.

À la page qui suit, le «contrat» est clairement énoncé, que l'inceste théologique dénonce. «né-pas-né-encore-né-plus-né-toujours-né-rené essayez de leur dire qu'elles vont accoucher d'un petit ressuscité ça jette un froid ange qui passe ah bon s'ils doivent pas mourir j'en fais plus na grogne maman sous son voile je croyais qu'on avait besoin de moi tu comprends»

Une autre situation incestueuse est évoquée dans *Paradis II*, entre le narrateur et «Laurie». Qui est Laurie par rapport au narrateur? On ne le saura pas exactement: «laurie seize ans rayonnante cheveux blonds yeux bleus visage moqueur d'athéna c'est ma sœur ma nièce ma fille ma petite-fille»

Puisque l'inceste heureux permet de briser le cercle des générations, il est logique que le récit déponctué de l'inceste se déploie sur lui-même et se ressaisisse dans son propre reflet infini. C'est ainsi que «paradis 2» surgit dans *Paradis II*:

«laurie va acheter les journaux au village et les journaux
vont finir dans le sable comme s'ils n'avaient jamais existé et
l'un d'eux raconte peut-être en dix lignes la parution de paradis 2
vous savez ce truc sans ponctuation milliers de grains noirs serrés
illisible absolument illisible»

Le sable et les milliers de grains noirs font penser à Pindare, que Sollers cite juste avant que n'apparaisse nommément Laurie: «la muse assemble l'or avec l'ivoire blanc et la fleur de lys».

Ce qui nous amène au *Lys d'or*.

Dans *Le lys d'or*, le narrateur est «professeur de Chinois au Centre d'études religieuses», amoureux d'une jeune femme aristocrate, «Reine de Laume» (Orianne de Guermantes est «princesse des Laumes» dans la *Recherche*), avec laquelle il entretient une étrange liaison, mi-confession, mi-analyse inversée (elle le paie pour l'écouter et le lire).

Il s'agit en quelque sorte de faire se rejoindre les temps chinois et français, à travers le catholicisme mais à son insu, masqué et marqué par la Grèce. L'exergue sur les «fleurs d'or» est tiré de la deuxième *Olympique* de Pindare, d'un passage plus précisément consacré au «château de Kronos» (*Kronou tursîn*: «la tour fortifiée du Dieu-Temps»).

C'est ainsi que le «lys d'or», rescapé d'une *Annonciation* disparue, passe tel un flambeau entre Reine et Simon. Simon remarque l'objet en vitrine «entre

un buste grec et une tête de Bouddha» (soit entre Grèce et Chine), mais c'est Reine qui l'acquiert. Le choix du y («i grec») est dès lors décisif: l'injonction lisse d'un lis (Lis!) n'est pas la double branche fière et fluide d'un lys. Et lorsque le narrateur imagine Reine en religieuse, elle se dédouble aussitôt telle une figure «cubiste», à savoir en l'occurrence taoïste⁴⁷. Le lys d'or accomplit une scission, une amputation du christianisme par l'instrument du taoïsme afin d'isoler le catholicisme de la religiosité qui l'encombre : Delgrave, le patron du Centre d'études religieuses, «spécialiste du Testamentaire», «ne peut pas supporter la Chine, son vide rempli, son bleu et blanc, ses flottements, ses raffinements...». Projet conforme à cette maxime de Lie-tseu: «Par le silence et le vide on atteint ses demeures.» Le roman est ainsi *amputé* de sa dernière partie réduite à une note explicative: «Au manuscrit était jointe une note: “Préciser que le lys d'or a été donné au narrateur.” Ainsi que deux formules du *Livre de la Voie et de la Vertu*. La première: “Quand il réussit, il s'identifie au succès; quand il échoue, il s'identifie à l'échec.” L'autre: “Retirer son corps quand l'œuvre est accomplie, telle est la Voie du Ciel.” C'est tout.»

Et c'est bien assez clair.

Autre exemple de conjonction entre catholicisme et taoïsme chez Sollers: le thème du «trou de la Vierge», à rapprocher également de celui de l'inceste évidé tel qu'il se profile dans *Les Folies Françaises* (France est une Reine apaisée et allègre). À propos de Fragonard, Sollers écrit: «L'âge d'or est d'abord vécu chez soi dans une atmosphère d'inceste minutieusement sublimé et qui va éclairer, par en dessous, toutes les toiles. Cela aussi, c'est l'énigme: vie de famille et

⁴⁷ «Je n'avais parlé que de vous en commentant des poèmes Tang.»

licence, à égalité. Temps long et temps court. Économie et dépense.»⁴⁸

Et il est vrai qu'on ne peut imaginer d'inceste plus allégé («troué») que celui de la Vierge avec son Fils-Père. *Les Folies Françaises* est de la sorte un traité théologique sur l'inceste vécu comme trouée de la loi lourde de la *reproduction* : on remarquera que le même mot désigne une *image* et une *parturition*. Le Christ, étant père et fils de sa mère en est aussi son troueur, celui qui la *traverse*. C'est la clé des annonces par le vide lorsque le Christ trouve sa propre mère en la rejetant : «Qui est ma mère?» «Femme, voici ton fils», «Femme, qu'y a-t-il entre moi et toi?»... L'inceste consiste ici à stratifier et diffracter le temps que l'on transperce: Ma mère devient ma fille à l'instant exact de l'inceste. Ma fille est ma maîtresse puis redevient ma fille, c'est-à-dire ma mère sur un autre plan temporel.

Strictement parlant, l'Annonciation est un phénomène très proche de l'expérience taoïste de la sainteté. Concernant la Vierge Marie, Sollers parle, commentant le *Paradis* du Tintoret, d'«effet indispensable de Trou»⁴⁹.

«En effet, si vous n'avez pas ce quatrième terme en écho, en doublure, comme médiatrice, pour parler comme les théologiens, comme corédemptrice, si vous n'avez pas cet effet de réverbération, votre Trinité ne tiendra pas le coup. Sans le trou, vous n'aurez pas les Trois qui ne sont pas de ce monde.»

Ailleurs, dans un texte intitulé *Pourquoi j'ai été chinois*: «Il faut trouver un vide qui ne soit pas un plein déguisé... Donc, qu'est-ce qui fait interruption? qu'est-ce qui est comme un trou dans le tissu des phénomènes?» Puis, parlant du «Pi», symbole viril représentant un *cercle troué*: «Là où il y avait du plein ou quelque chose d'érigé /le phallus/ on obtient au contraire une coupe avec un trou: du vide. Donc, c'est quelque chose qui propose, du corps et du rapport

⁴⁸ *La guerre du goût.*

⁴⁹ *Théorie des exceptions.*

entre le corps et le sexe, et entre le sexe, le corps et le symbolique, comme une autre logique que vous retrouvez fonctionnant et qui intrigue tout le monde dans ce qu'on appelle la pensée chinoise, pensée qui passe pour être d'un autre ordre ou d'une autre nature. Moi, elle me semble émaner de moi, spontanément, bien que je n'aie pas l'air chinois.»

Dans ce dialogue, Sollers associe spontanément Chine et littérature («c'est-à-dire mon expérience personnelle»), pensée et corps («Il s'agit d'abord d'une expérience érotique.»).

On se souvient peut-être en effet que dans *Femmes*, Ysia, une amie chinoise du narrateur, est un des personnages les plus positivement érotiques du roman.

«Elle sent bon... Tout son corps sent bon... Tout son mince corps préparé, chaud, délié, privé trop souvent d'amour, sent bon... Une fois de plus, je suis épaté par son savoir-faire spontané... Presque mieux que Cyd... Comme si elle portait en elle, vivantes, les racines écrites du *Tong-hsuan-tse...*»

«Et puis il y avait cette histoire de Daze Bao, qui n'était pas n'importe quoi pour quelqu'un qui s'intéresse à l'écriture et au fonctionnement de l'écriture dans l'espace. Cette espèce de folie d'affichettes, des proclamations, l'entrechoquement, l'annulation des unes par les autres, c'est quand même une expérience extraordinaire de surgissement du langage.»

On remarque que *Nombres*, titre biblique, est associé au *Yi King* comme *Lois*, titre platonicien, l'est aux *Daze Bao*, comme *Paradis*, titre catholico-dantesque, l'est à la Chine en soi.

Adolescent, Sollers a fait une autre essentielle expérience des limites, celle de l'asthme, du souffle dérobé, à injecter par conséquent de gré ou de force dans la langue. Cet axiome rimbaldien («Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons») débouche à terme sur l'écriture d'un seul souffle (plus banalement dite sans ponctuation) des trois *Paradis*.

Une seule langue, largement méditée depuis *Drame*, pouvait nourrir ce pari radieux qu'est *Paradis*, une seule langue associée à l'exégèse le souffle du phrasé (*kiu*), «l'art de ponctuer oralement les textes, comme on phrase une partition musicale» (Demiéville, *Anthologie de la poésie chinoise*).

Les derniers mots parus de *Paradis*, en 1991, sous le titre *Paradis III* (les trois versions ont suivi en dix ans la même courbe raréfiée que les épîtres de saint Jean), sont précisément dédiés à la Chine, «plateau jaune pomme jaune voisine coton blanc sur jaune regard d'encre glissé sur l'écrit»⁵⁰.

La langue et la pensée chinoises correspondent particulièrement bien au projet sollersien d'adhésion de l'écriture à l'immédiateté de son propre geste. «Les Chinois», explique Marcel Granet dans *La pensée chinoise*, «veulent qu'écrite ou parlée l'expression *figure* la pensée et que cette figuration concrète impose le sentiment qu'exprimer ou plutôt figurer ce n'est point simplement évoquer, mais susciter, mais réaliser.» On a un peu l'impression de lire les lignes que Hegel consacre au sens pratique des Français, lorsqu'il compare leur «bonnet» au «bonnet» théorique des Allemands: «Les Français disent: «il a la tête près du bonnet»; ils ont le sens de l'actuel, de l'action, de l'accomplissement, – l'idée passe immédiatement en action.»

Granet: «Le chinois, il est vrai, possède une force admirable pour

⁵⁰ Souvenir, explique Sollers en note, datant de l'époque du *premier fragment* de *Paradis*: «Pomme dans l'avion, en Chine, printemps 1974: détail vu.»

communiquer un choc sentimental, pour inviter à prendre parti. Langage rude et fin à la fois, tout concret et puissant d'action, on sent qu'il s'est formé dans des palabres où s'affrontaient des volontés rusées. Peu importait d'exprimer clairement ses idées. On désirait, avant tout, arriver (discrètement tout ensemble et impérativement) à faire entendre son vouloir.»

Célérité et concentration, deux points communs de la langue et de la stratégie chinoises, se retrouvent éminemment chez Sollers.

Dans *Carnet de nuit* Sollers donne le la de son écriture: la note «comprimé», «cellule vibrante», «capsule», plongée dans l'eau de la «nappe continue du récit». «Jonction des deux: effervescence.»

On ne peut pas ne pas songer à la poésie chinoise, au *tsiue-kiu*, le «vers interrompu», dont on dit que «l'idée se propage à l'infini quand la parole s'arrête». L'écriture s'accélère et se creuse, ainsi, dans *Carnet de nuit*, où un voyage de Paris à Venise est concentré en un paragraphe:

«Je regarde l'azalée rouge, puis le dôme du Val-de-Grâce, je ferme la porte, pluie, taxi, aéroport, Alpes, neige, motoscafo sous la pluie, tunnel d'eau grise, j'ouvre la porte, je redescends, café, mouette à la jumelle en suspens sur l'eau, bec orange, calme, près du grand deux-mâts amarré au quai, le Vaar, de Gibralatar. (Vaar: Vrai.)»

Lorsque Sollers fait l'éloge des récits courts de Kafka⁵¹ – lequel s'était aussi pris de passion pour les textes taoïstes –, il pense probablement à la célérité du chinois, comme lorsqu'il emprunte sa ponctuation à Céline à partir de *Femmes* et jusqu'au *Cœur Absolu*. «Le fonctionnement même de l'idéogramme chinois pour moi c'est tout ce qu'il y a à raconter; il n'y a pas à raconter autre chose», dit Sollers dans un texte intitulé *Pourquoi j'ai été chinois*. Ce qu'il

⁵¹ «“Tout un roman” en dix lignes... C'est tout. Un mauvais écrivain en aurait fait un livre.»

nomme «l'énergie ramifiée de Céline» dans *Carnet de nuit*, est comparable pour Sollers à la fulgurance chinoise, à «l'idéogramme, c'est-à-dire la rapidité de l'intervention écrite».

Ce qui permet aussi de comprendre la récurrence des sigles, chez Sollers: WOMANN, FAM, ŒIL, ASTHME... Dans une époque envahie de sigles dits par des idiots et qui ne signifient rien, le sigle *détourné* est un idéogramme humoristique qui rature et condense à la fois tout l'univers social à travers la loupe d'une de ses facettes.

«que signifie le sigle lafâme leurre absolu féminin pour ânes masculins encastrables»

Paradis

Les Folies Françaises est nettement un roman transitoire, à partir duquel la ponctuation «célinienne» s'éclipse, se dissout plus précisément dans une ponctuation plus souple, toujours rapide (phrases courtes, calmes, claires), moins saccadée, plus fluide, comme est dissoute l'identité du narrateur qui ne sera plus nommément l'écrivain «Sollers», (ou «S.») après *Les Folies Françaises*.

Ce n'est évidemment pas un hasard si la ponctuation que Sollers a adoptée depuis *Femmes* peut se métamorphoser avec *Les Folies Françaises*, récit d'un inceste heureux entre un père et sa fille (entre un écrivain et sa langue), soit d'une jouissance vécue sur le mode du raccourci, du résumé, de la simultanéité physiologique. Ainsi tout ce qui précède la situation elle-même (mère, naissance, beau-père, éducation de France) est condensé, expédié («Allons vite à l'essentiel...») dans les cinq premières pages du roman: «Un mauvais écrivain en aurait fait un livre.»

Ce roman rapide est fait de courts paragraphes et dialogues, où la voix, la

musique de l'être (le titre du roman est celui d'une pièce de Couperin), prend une importance extrême⁵². La Chine apparaît brièvement mais significativement dans le roman avec le personnage de Maud et une photo, et sur la photo une minuscule inscription au canif sur la porte de bois d'une pagode⁵³.

Déjà le caractère *fa*, représenté sur la couverture de *Lois*, avait été choisi par Sollers parce qu'il entre dans la signification du mot «France» en chinois, comme dans celle du mot «loi».

Enfin il n'est pas inutile de noter l'ironie de Sollers qui fait de sa France une Juive, à la fin du roman.

Français, chinois, et une gouttelette d'hébreu symbolique. Le compte est bon⁵⁴.

La Chine, dit Sollers, a d'abord représenté un contrepoids aux professeurs jésuites de son enfance, qui y étaient persécutés. Plus tard, le rapport de forces s'inverse: «Déguisé en maoïste pour voir l'université jésuite Aurore, à Shanghai.» Dans la même note de *Carnet de nuit*, Sollers cite la position de Leibniz sur la querelle des rites: «Tout système est vrai en ce qu'il affirme, faux en ce qu'il nie.»

La Chine est vraie en ce qu'elle affirme (*tao*), fausse en ce qu'elle nie (*Mao*).

On connaît les formules de Sun Tse sur les forces *Cheng* (orthodoxe, normale, directe, *le coup classique*), et *Ch'i* (non orthodoxe, extraordinaire, indirecte, unique-rare-merveilleux). «La force normale (*Cheng*)», explique

⁵² «Mais toi, tu me parles du même côté du son, comme si j'entendais une modification de ma voix passant par ma gorge.»

⁵³ «J'aime bien foncer, les yeux fermés, laisser une trace, revenir, clac... Cicatrice du temps...»

⁵⁴ «et moi j'écris ça en quoi en français du français ça de l'hébreu oui du chinois en état d'ébriété » *Paradis*

Samuel B. Griffith dans son édition de *L'art de la guerre*, «fixe ou distrait l'ennemi; les forces extraordinaires (*Ch'i*) entrent en action en temps et lieu où leur intervention n'est pas prévue. Si l'ennemi subodore une manœuvre *Ch'i* et y riposte de façon à la neutraliser, cette manœuvre se transforme automatiquement en manœuvre *Cheng*.»

D'une certaine façon, pour Sollers, la dialectique s'est jouée par «oscillation» (titre d'un texte de Barthes sur Sollers) entre le catholicisme et la Chine, sur le mode des forces «orthodoxes» et «non orthodoxes».

Le Pape apparaît d'ailleurs régulièrement dans les romans de Sollers comme un stratège insigne, digne, par sa science du déplacement inclouable, de Napoléon, Frédéric ou Mao.

Mais la Chine, c'est avant tout le chinois, une écriture extraordinairement active, un langage «tout concret et puissant d'action» (Granet), un continent pour lequel Sollers va se passionner avec une intransigeante fidélité, où le projet qu'il poursuit depuis *Drame* – prendre le monde et ses reflets de vitesse en faisant coïncider l'acte et le récit –, est enfin possible. «La Chine» écrit-il dans *La guerre du goût*, «est aussi une expérience intérieure, universelle, qui devrait être accessible à tous; une recomposition de l'espace et du temps, de l'audition et du geste, que notre civilisation planétaire, monomaniacale, affairiste, puritaine et morbide, ne peut que vouloir déformer et nier.»

Expérience intérieure, mais aussi bien «unité d'un espace parlant inattendu», dans laquelle nous cessons «enfin d'être doubles», comme écrivait Sollers à propos d'Artaud, «toute-présence du langage dans lequel nous baignons. Non pas un langage déjà accessible, codifié, parqué dans la parole dite ou écrite, mais arrivant de partout, occupant tout, atteignant à la fois notre corps

et venant de notre nuit interne, au croisement de l'espace et de la pensée, là où le non-sens passe dans le sens, et où, en propres termes, nous réalisons nos signes».

Sollers, dans le texte crucial *Pourquoi j'ai été chinois*, évoque la légende chinoise de la naissance de l'écriture, les signes gravés sur la carapace d'une tortue qui émerge de l'eau, et la révélation que fut pour lui l'idée d'une possibilité de simultanéité entre «le support et la marque», «le plein et le vide», «une gravitation qui contient son propre support au moment même où ça s'écrit». «C'est le type d'écriture mythique que je cherche, c'est-à-dire une voix qui raconte la façon dont ça s'écrit pour bien marquer que ça n'est pas quelque chose qui s'écrit sur une surface mais que l'on est dans un milieu tout à fait étrange où le fait même de s'écrire produit un espace. Le déploiement d'un espace ou d'une surface est absolument concomitant au fait que quelque chose y soit tracé. Il y a simultanéité.»

Cette «simultanéité» correspond à une conception inédite de l'Espace⁵⁵, conception à laquelle Bataille et Artaud ont largement contribué à le conduire, comme aussi du Temps.

L'efficace promptitude de son écriture se rapporte manifestement à l'idée très particulière, *fibrée et traversière*, que Sollers se fait du Temps. Or cette idée elle-même n'est pas étrangère à la notion chinoise de *Che*.

Écoutons Marcel Granet:

«À toute partie individualisée de la durée correspond une portion singulière de l'étendue.»

«Les mots *che* et *fang* s'appliquent, le premier à toutes les

⁵⁵ «Un espace rigoureusement irréprésentable.» *Improvisations*

portions de la durée, le second à toutes parties de l'étendue, mais envisagées, chaque fois, les unes comme les autres, sous un aspect singulier. Ces termes n'évoquent ni l'Espace en soi, ni le Temps en soi. *Che* appelle l'idée de circonstance, l'idée d'occasion (propice ou non pour une certaine action); *fang*, l'idée d'orientation, de site (favorable ou non pour tel cas particulier). Formant un complexe de conditions emblématiques à la fois déterminantes et déterminées, le Temps et l'Espace sont toujours imaginés comme un ensemble de groupements, concrets et divers, de sites et d'occasions.»

Dans *Le Cœur Absolu*, les notes du «carnet rouge», journal intime codé que le narrateur lit parfois et explicite à ses amies, témoignent clairement de la condensation idéogrammatique du temps sollersien.

En voici un échantillon, pris au hasard:

«DIMANCHE, 8h: Pourquoi j'aime *Laura*.

21 h: *Gabrielle*. Zurich, enfants. "Comme dans un livre."

Amant pétrole. "Raconte." Lettre.

1 h du matin: *Kim*. La Mousson. Les yeux. "Le Diable." 2 fois. "Viole-moi." Grimace. "Je n'appelle jamais."»

Dans *Carnet de nuit*, Sollers compare la note de carnet à un comprimé effervescent plongé dans l'eau du récit, évoquant les épiphanies de Joyce. On peut aussi comparer ces notations aux *origami* japonais: des situations, des personnages, des souvenirs érotiques repliés dans des phrases chiffrées se déploient après-coup dans la buée de leur narration aux deux jeunes femmes, cette narration n'étant elle-même qu'un autre chiffre plié parallèle.

«Il s'agit de l'anti-temps à l'état pur», écrit Sollers. Au temps social unifié s'oppose un temps personnel, purement qualitatif, individuel, multiple, réversible autant qu'extensible, involontaire comme la mémoire chez Proust (imprévisibilité des «crises» du *Cœur Absolu*), toujours finalement complice.

Lorsque Sollers dit de *Paradis* que «c'est le temps lui-même», lorsqu'il invente la formule «Je-suis-été» dans *Le Secret* ou celle de «l'anti-temps» du carnet rouge dans *Le Cœur Absolu*, lorsqu'il cite l'inscription énigmatique du sarcophage dans *La Fête à Venise*... il reste fidèle à la conception chinoise d'une temporalité en situation, pas seulement anticipée ou remémorée, mais une temporalité vécue de l'occasion *saisie*, ce saisissement prenant précisément la forme de mots tracés sur une page, «un incendie simultané des mots et des choses dans le roulement de la narration», explique Sollers dans *Vision à New York*.

Les «crises» du narrateur dans *Le Cœur Absolu* sont d'ailleurs comprises comme des expériences cruciales, vécues à même le corps, de l'impromptu du temps. Comparables en cela à «l'expérience de l'instant» chez Bataille: «L'instant», écrivait Sollers, «est cet innombrable sujet de la perte présent comme perdu, joué par toutes ses coupures ruisselantes de temps: ni une présence pleine, ni un remis-à, ni une absence, ni une rétention déployante, l'instant, simplement, l'instant strié, redoublé.⁵⁶»

Ce que Sollers, dans la prépublication des premières pages de *Passion fixe*, nomme «un événement», correspond à une expérience quasi-mystique de coulissement du temps, un avènement de l'étendue, «une dénivellation déclarée dans l'espace» qui conduit le narrateur à un «rebord surmonté du temps», de l'autre côté de sa mort ajournée, et le propulse en Chine, sans transition, précisément à l'intérieur d'une peinture chinoise qu'il se met à décrire.

⁵⁶ Bataille, Colloque de Cerisy.

«On ne peut pas mettre la peinture chinoise à l'imparfait puisqu'elle ne se donne jamais comme présente. Présente, elle le devient sans cesse à nouveau, depuis un passé transmis au futur.»

Le temps comme l'espace sont à la fois immanents et parcellaires, il n'y a pas un Temps ni un Espace transcendants, métaphysiques, mais une trame qu'un seul corps peut revêtir à la fois, comme un habit unique et inouï, tissé d'instantanés dont la fulgurance sait longuement se dire (la vraie célérité n'est jamais à court de souffle ni de mots), et de lieux dont la mobilité peut indéfiniment se traverser. Et ainsi, comme dit Tchouang-tseu, «en ne faisant rien, il n'y a rien qui ne se fasse».

Les crises du narrateur sont donc autant de portes ouvertes sur des «événements», ni rêves éveillés ni hallucinations, mais états seconds (états doubles, plus précisément) caressant l'atmosphère dédramatisée de la mort depuis l'intérieur remémoré de l'évanouissement. Comme si, dans cet état, le mort transmettait en se laissant frôler une vision au vivant léthargique qui ne reviendrait à soi que parce que le mort décidait de se coulisser hors du jeu. Il ne s'agit pas de l'expérience plus commune du coma, expérience qu'a connue Sollers et qui n'occupe pas une place centrale dans son œuvre. Il s'agit plutôt de cet état que décrit *Drame* où le cadavre est plus vrai que son faux double vivant qui le taquine. «En m'endormant, ce soir-là, j'ai commencé à voir des fleurs entre mes yeux et l'obscurité, une frise un peu au-dessus de ma tête, au-dessus du lit, dans le noir.»

Plus loin, une autre crise succède à la description de la perception consciente du bonheur d'être seul et d'écrire⁵⁷. «Comme si le temps et l'espace n'étaient ensemble et furieusement qu'une même et longue agonie contradictoire, pleine de vie, interminable, cri de fibres, torsion...»

⁵⁷ «Ah, le temps béni où on écrit, par exemple maintenant, là, tout de suite, au soleil; le temps où on se permet ce qu'on veut, rien, l'après-midi près de l'eau, mouettes et whisky, léger vent, personne, le rêve...»

Dans *Portrait du joueur*, déjà, une longue description de l'acte et de l'état d'écriture laissait entendre que l'espace, le temps et la mort, sont en jeu dans ce phénomène simple et pourtant si rare.

«Le moment approche ou l'espace va donner sa permission, l'autorisation, dans un déclic, d'être là sans être là, d'être vraiment le spectre du lieu, l'aventurier immobile de la doublure interdite. Et voici que le temps, à son tour, laisse faire. C'est-à-dire qu'il commence à se disposer en cercles autour de vous, en ondes concentriques par rapport au point de chute que vous êtes en train de devenir pour lui, pour son torrent barré, maintenant, pour le lac provisoire formé par votre respiration contenue, égale.»

«Encore vingt minutes ou une heure, et voilà, ça y est, *vous êtes mort*. Et vous continuez à vivre, à respirer, à penser, à ressentir, à juger. Les cercles s'agitent un peu, viennent se disposer presque confortablement autour de vous, il y a votre biographie parmi ces cercles, mais pas seulement la vôtre, toutes les biographies possibles, tous les secrets éventés, montrés.»

La «crise» est aussi un acte de revanche du langage pour avoir été transgressé par l'écriture: «Main droite récupérée sous jambe droite puis ramenée sur visage froid. Visage existe. Main ressent visage, visage reconnaît main.» «Évidence sexe et mort compliqué à démontrer facile éprouver. Petit nègre du fond des choses.»

Après avoir surmonté ce nouvel événement, le narrateur repense subitement à la mort de son père dans l'après-midi, basculant de sa chaise

longue lors d'une sieste⁵⁸. Ce Commandeur «jamais tout à fait absent» n'est pas le banal spectre œdipien du Père mais, plus finement, un héritage de prévention continuée contre la boucherie bavarde qui opère à même la chair de la vie sociale⁵⁹.

Le narrateur de *Portrait du Joueur* garde le souvenir des opérettes que son père aimait écouter à la radio, dans une phrase qui pourrait aussi bien s'appliquer aux écrivains à travers les âges: «Il y avait donc des gens partout, se comprenant à travers des mots incompréhensibles, des musiciens à n'en plus finir...»

Sollers a évoqué dans *Vision à New York* la mort et l'enterrement de l'incomparable professeur de silence que fut son père, en août 1970, au moment où *Nombres* et une première version de *Lois* l'ont conduit à une plénitude problématique de son écriture. Son projet de simultanéité entre l'acte et le récit («la mise en scène de l'écriture par elle-même») a, en un sens, trop bien réussi. Sollers parle de «comble», de «saturation», d'«obsession géométrique»: «Je sens que la phrase est trop sourde», dit-il.

Il faut entendre ce «sourd» aux deux sens: l'écriture est devenue si pleine d'elle-même qu'elle ne peut plus produire le creux, la distance nécessaire à l'écoute du réel. Et en même temps, cette absence de creux rend un son sourd, opaque, c'est une écriture dont la voix ne parvient plus à sourdre. Comme s'il lui manquait ce *silence parlant* dont faisait preuve son père, «amateur d'astronomie et de préhistoire», spécialiste de la perspective du silence dans le temps et l'espace, donc. Comme si par sa mort son père lui avait légué un «anneau luisant de silence» (*Paradis II*), un silence non seulement audible (moindre des choses, pour un écrivain, de savoir entendre le silence) mais visible, comme celui que

⁵⁸ «Et demi-rêve toujours chaise longue basculée corps masse à terre. Râle bref. Gorge rayée. Comme quoi Commandeur jamais tout à fait absent, on s'en serait douté, calme.»

⁵⁹ «Father, lui, depuis longtemps écœuré par l'hypocrisie et la bestialité des Temps, reste opportunément silencieux.» *Le Secret*

contemple le narrateur d'*Un Événement*: «Le silence brillait dans son orbe, je le voyais. Ce silence-là est sphérique, on dirait qu'il mime une présence qui se passe très bien de vivants.»

À travers ce silence éloquent transmis par son père, des êtres parlants vont ressusciter, «comme si se levaient du texte des personnages vocaux qui commençaient à exiger la parole».

On est donc à la fois dans la Bible (résurrection des morts), et dans le «vide parfait» des taoïstes, autour duquel s'érige, par exemple, le vase *Tche*, qui se renverse lorsqu'il est plein d'eau pour se redresser une fois vide, tel le saint dont les paroles doivent être conformes aux circonstances du quotidien.

Dans *Paradis*, le père du narrateur lui apparaît en rêve et à nouveau, comme pendant l'enfance du narrateur de *Studio*⁶⁰, lui délivre un enseignement silencieux concernant le silence. Il revient à la surface de l'herbe, «étendu léger fleur de terre»: «quelle apparition près des arbres est-ce que c'est lui qui me voit ou bien fait-il signe d'un autre univers tout près très secret avec quelle facilité il franchit l'entrée avec quel naturel il passe comme de la rosée alors c'est ça il y aurait une terre à l'envers et les morts seraient là tranquilles ignorés et c'est notre faute si nous ne pouvons pas les aider si nous leur restons fermés étrangers»

Et ce père si silencieux, «vaporeux distrait passant comme ça devant moi comme s'il sortait des lignes que je venais d'écrire», comparé à un jardinier, comme le Christ l'est aux yeux de la Madeleine, laisse se réciter à travers lui plusieurs passages du Nouveau Testament, commençant par le verset 6 du chapitre 4 de la première épître de saint Jean, où l'ouïe et l'écoute (*akouei* et *audit* dans les versions grecque et latine) à nouveau sont en cause⁶¹. Plus loin, on

⁶⁰ «Papa est étrange. Il sait des choses qu'il ne dit pas de front, mais en se taisant, en indiquant, en montrant.»

⁶¹ «je l'entends me dire nous nous sommes de dieu et celui qui connaît dieu nous entend celui qui n'en est pas ne nous entend pas»

comprend que ce père ressuscité⁶² ne parle pas vraiment. C'est la présence de son silence («en passant et en étant là»⁶³) qui parle pour lui, comme les apôtres, «remplis du Saint-Esprit», «disaient franchement la parole de Dieu» (*Actes* 4, 31).

Un autre souvenir du professeur de silence surgit dans *Le Cœur Absolu*. Il s'agit du secrétaire Empire de son père que le narrateur fait venir de Bordeaux à Venise, une table à écrire, donc, comme la carapace couverte de signes d'une tortue chinoise émergeant à la surface de l'eau de la lagune.

«Le temps est resté là, dans l'acajou, tranquille... Mince nappe résistante, invisible, pleine de traces de mots, comme un buvard d'air... Tablette absorbante.. Le contraire du guéridon occulte... Toutes les paroles y rentrent, y chauffent le bois, s'y taisent à jamais, ressortent, on dirait, en couleur luisante...»

Ce «secrétaire de papa» est comme l'instrument magique de la transmission, un *secret à taire*, puisque le père y laissait de l'argent pour le fils dans un tiroir, et que le fils y écrit désormais à Venise. Or taire n'est pas enfouir, mais extraire. Ainsi, d'un marronnier, Sollers évoque «sa façon explosive de se taire»⁶⁴.

Sollers par conséquent contredit Wittgenstein: «“Ce qu'on ne peut pas dire, il faut le taire.” (Wittgenstein) Non, il faut l'indiquer, le montrer.»⁶⁵

Et pour bien marquer la transmutation de la monnaie en mots émergés du silence parlant, il note dans son «cahier rouge» les mots mêmes qu'il vient de penser: «Petite montagne de pièces... Vol convenu... Pas un mot...».

«C'est le silence qui est le père du Verbe», résume Claudel dans sa *Lettre sur saint Joseph*.

⁶² «il est là ni en réalité ni en vision ni en rêve ni en hallucination ni en invention ni en fiction mais là tout simplement là comme quand il a été dit le lieu où ils étaient assemblés s'agita»

⁶³ «et le voilà donc qui signifie ça non pas avec des mots une voix mais seulement en passant et en étant là et moi je l'entends en voyant comme si je l'écoutais du dedans»

⁶⁴ *L'année du Tigre*.

⁶⁵ *L'année du Tigre*.

L'un des ultimes enseignements silencieux du père du narrateur, dans *Portrait du Joueur*, concerne leur contraire, la Société du Spectacle et sa cécité bavarde. Le narrateur se souvient de son père, peu avant sa mort, résistant à sa manière, une dernière fois, devant la télévision.

«Je l'ai vu agonisant, les yeux fixés sur l'écran, regardant tout avec une attention rigide, exaspérée, sépulcrale. Mais là, le message était clair: ne pas être là, se projeter de toutes ses forces vers les lumières animées, vers le spectacle quel qu'il soit de la mort vivante, pour se faire oublier de la mort morte en embuscade, rôdant à l'intérieur comme une interruption définitive d'image, un poudroisement vide. On aurait dit qu'il tâchait d'hypnotiser les programmes. La télévision est plus proche de la disparition incessante, c'est vrai. Ou plutôt de l'exhibition de la non-vie, de la vie pour rien, de la relativité publicitaire de la vie. Des tranchées du Chemin des Dames au miroitement-roi irréalisant tout et recouvrant tout...»

C'est sans doute la raison pour laquelle le narrateur sollersien aime allumer la télévision, posée par terre, *sans le son*. Par terre, parce que le spectacle ne mérite pas mieux. Pas question de l'admirer, de l'exhiber ni de le contempler. Juste jeter un œil de temps à autre à son déferlement insensible, ne pas oublier la permanence de son intangible froideur, capter une image que la rétine détourne aussitôt sur la page, comme la main va puiser de l'encre par à coups dans l'encrier. Le son, quant à lui, n'a aucun intérêt. C'est un mensonge permanent, et la télévision n'a rien à apprendre de nouveau sur le fonctionnement du blabla à un bon écrivain, surtout s'il est un expert de la dissociation entre l'œil et l'ouïe.

Sollers s'est manifestement engagé avec le Spectacle dans une partie de go, ce vieux jeu chinois où il s'agit de «délimiter un territoire plus vaste que celui de son adversaire», soit ne pas se laisser encercler. Multiples manœuvres de diversion, infatigables interventions, colloques, conférences, interviews, voyages, participent depuis longtemps à une procédure de désenclavement permanent.

Sollers explicite sa tactique du «double régime» dans un entretien:

«Quand Debord affirme que dans le monde de la décomposition nous pouvons faire l'essai, non l'emploi de nos forces, je ne partage pas exactement son point de vue. C'est une question de technique. Il s'agit d'être à couvert. Je préconise le choix d'un double régime, un apparent, un autre caché, de manière à laisser croire à l'adversaire qu'il a usé vos forces. Par exemple Sollers se signale par une accumulation d'archives dans laquelle se trouve toute la mémoire de la bibliothèque. Et en même temps il est capable de ne pas en tenir compte. C'est docteur Jekyll et Mr. Hyde *qui collaborent consciemment ensemble*. Il peut donc faire le PLEIN EMPLOI de ses forces parce qu'il n'est pas embarrassé par la division du sujet, bien au contraire. Il a fait de cette division une arme. D'une façon générale, je vous conseille d'opérer à partir du double, et de ne pas avoir peur de récuser le conditionnement métaphysique qui voudrait que vous soyez seulement vous-même. La police vous somme d'être identique à vous-même, d'être "authentique". Elle vous assigne à être celui que vous avez l'air d'être; elle requiert de vous que vous vous conformiez à l'image qu'elle-même a décrété véridique. Qu'est-ce que cela donne? En littérature, des récits d'aliénation.»

«Un récit ne vaut que par ce qui aura tenté de l'empêcher de l'écrire», écrit Sollers dans le *Portrait*. On notera que Sollers ne dit pas, comme on pourrait s'y attendre: un récit ne vaut que par la transgression de ce qui aura essayé de l'empêcher d'être. La formule, moins naïve, ramène à la conception du romanesque sollersien: le récit est lui-même ce qui écrit, il est en acte («l'acte dictant le récit, le récit racontant l'acte»), et cet acte est de guerre, il participe de cette forme supérieure de la guerre qu'est, selon Clausewitz, la défense.

C'est ainsi que l'écriture est le *sujet* récurrent des romans de Sollers, dont les narrateurs sont toujours sinon écrivains du moins écrivants: note de l'agent du *Secret*, préface de l'ami de Guillaume dans *Studio*...

L'écriture de Sollers est liée de façon intime et intense à la sortie du miroir, de sorte qu'il l'a toujours conçue et développée en contradiction avec l'image. C'est ce qu'il appelle, par exemple, l'«écriture percurrente» de *Paradis*: «Ici l'œil s'efface dans ce dont se *souvient* l'oreille.»

Sollers a été jusqu'à comparer, en souvenir de Spinoza, son art à de la dioptrique. Écrire est une manière de sonder le voir à l'aide du son. Commentant *Paradis*: «Les choses s'ordonnent: je veux dire qu'elles prennent presque automatiquement par rapport au texte une nouvelle consistance et quelque chose comme un non-vu de leur facture apparaît sous les mots, en consonance matérielle avec le verbal.»

Un documentaire des années soixante-dix montre une attitude d'abord un peu figée et défensive de Sollers, mettant la main devant le visage, face à la caméra, pour répondre à l'agressivité des interviewers.

Il faut rappeler que Sollers a toujours été sensible aux enjeux cinématographiques de l'écriture, depuis *Méditerranée* (1963) jusqu'aux vidéos de Fargier, et au très beau *Rodin* réalisé par Laurène L'Allinec, cas particulier au sens où le film est *écrit*, le texte destiné à la caméra. Mais il s'est toujours agi, d'une façon ou d'une autre, de mettre des images autour d'un texte de Sollers.

Le récent film d'André S. Labarthe consacré à Sollers, commandé par la télévision française, a une place à part au sens où Sollers n'a pas participé à son montage (ça se voit), mais y a inséré quelques interventions éloquentes. Ainsi lorsqu'il déclare: «Je suis damné dans ce film...» («damné» à ne pas être entendu comme un corps issu de sa voix). Lorsqu'il montre à la caméra la photo de Joyce, assis dans un champ, se bouchant les oreilles, («il s'écoute, il s'entend, il fonce à l'intérieur»). Lorsqu'il compare son stylo à la caméra, ou lorsqu'il prie dans une église à Venise...

À partir du succès médiatique de *Femmes*, les images vont d'elles-mêmes s'agglutiner au discours et au corps de Sollers, avec leur usuelle grossièreté laminante si peu maîtrisable. La solution pour reprendre le dessus ne consiste pas à décrire cette célébrité (récente en regard du long travail accompli depuis *Drame*), au contraire puisqu'à partir du *Lys d'or* le narrateur est un être retiré, discret, clandestin, mi-oisif mi-espion... Il s'agit de réintégrer l'idée – et le fait – d'être filmé à même la trame narrative du roman.

Ainsi des dizaines d'heures captées gratuitement par Luz («Lumière»!) et Pierre Froissart dans *La Fête à Venise*, consacré à l'échappée de l'art hors de la représentation, le tableau de Watteau qui donne son titre au roman étant doublement dérobé, volé à l'intérieur du récit (avec la complicité du narrateur), et n'appartenant pas, dans la réalité officielle, à l'œuvre répertorié de Watteau.

La tâche intensive de la Société du Spectacle ne se réduit pas à son aspect

de représentation artificielle de la réalité (son degré zéro) mais à l'abolition de toute possibilité de vivre, comprendre, penser, et bien évidemment décrire la palpitation intime du Temps. Le nom du narrateur de *La Fête à Venise* ramène précisément à ce qu'on peut imaginer de plus éloigné du mensonge spectaculaire sur l'Histoire, soit Jean Froissart, l'auteur des *Croniques de France, d'Angleterre et des païs voisins*.

«Ses relations de haut-lieu», dit l'Encyclopédie, «ses multiples voyages lui ont permis d'interroger nombre de témoins ou même d'acteurs des faits qu'il relate, et il n'hésite pas, pour éclairer sa lanterne, à recouper les témoignages et à recourir, le cas échéant, à l'opposition, c'est-à-dire à des sources émanant du camp adverse.»

Luz et le narrateur de *La Fête*, donc, entreprennent de se filmer. Il s'agit de donner – sans oublier que tout n'est qu'*écrit* –, à l'aide d'une banale petite caméra vidéo japonaise, une leçon à l'image sur son propre terrain. L'écriture est à l'image ce que Hubble est à Le Verrier. «Là où on voyait une étoile, il en montrera soixante mille.»

La Fête à Venise est une méditation autour de la supériorité de l'art sur toute autre forme de représentation, qui n'est jamais qu'un mode de son annihilation. Le roman parvient à dérober à l'organisation du trafic de représentation-consumation sa substance nourricière (l'art), ce dont elle a besoin pour l'annihiler en le consommant, en en faisant une marchandise, un pur produit d'échange, et le mettant sous verrou, le subtilisant à ce qui lui donne lieu d'être : le regard passionné et désintéressé de cette parfaite dépense qu'est la pensée.

L'art est une dilapidation en expansion, la représentation une thésaurisation réductrice. L'art est une révélation ouverte, la représentation reste une cécité rabougrie. L'art, par conséquent, est et n'est pas. Commentant la *Figure assise* (1974) de Bacon, Sollers écrit: «Être ou ne pas être, dit Bacon, n'est plus la bonne question. Maintenant il s'agit d'être et de ne pas être. Tantôt je suis, et tantôt je ne suis pas. Je suis pensé et je pense. Je me représente et je suis représenté. Le miroir ne reflète qu'une dissociation...» L'art nie par l'affirmation la négation même dont se nourrit la représentation, ce qui est le sens de la formule inscrite sur le sarcophage au début du roman, juste avant que soit posée la question et enfilées ses conséquences: «Qui êtes-vous dans la nouvelle réalité? Une apparence. Qui étiez-vous avant de naître? Une inapparence. Qui serez-vous une fois gommé? Une désapparence. On ne disparaît plus, on désapparaît. Les disparus, autrefois, avaient une chance de réapparaître (mémoire, documents, revenants, cultes), les désapparus, autre substance, non.»

Il est normal que la réponse (l'inscription du sarcophage) précède et engendre la question. On est dans un roman, pas dans un film ou un sous-roman policier – associer les mots «romans» et «police» est un oxymoron de mauvais goût, d'ailleurs lourd de sens concernant ce genre prisé. Ainsi tous les éléments du roman concourent à élaborer la question, puisque la réponse est donnée d'emblée: «La cause est entendue», écrit Sollers dès la première ligne.

Le mot-clé qui permet à la fois d'être et de ne pas être, autrement dit simultanément être et avoir été, écrire et vivre, raconter et agir, penser et observer, réfléchir et échapper au réseau de reflets réflexes du Spectacle, c'est bien entendu la *mémoire*. La dernière page du roman le présente comme des *Mémoires*, et les expériences vidéo du narrateur avec Luz partent de là. «Tu as

une bonne mémoire? – Excellente.» Ailleurs: «Bonne mémoire? – Oui.»

«L'idée de stocker des archives m'est venue peu à peu, quand j'ai été sûr que personne n'écoutait plus personne, ne se souvenait de rien, ne faisait plus attention à rien. Que sommes-nous? Où irons-nous? Qui serons-nous? Inapparences, apparences, désapparences...»

Le but revient à se mithridatiser contre l'image, sachant que le résultat reste foncièrement invisible puisqu'il ne s'agit en dernière instance, ne l'oublions pas, que de mots.

Pierre filme Luz et Luz filme Pierre. Autant dire «Église» capte «Lumière» et vice-versa: «La lampe du corps, c'est l'œil. Si donc ton œil est sain, tout ton corps sera lumineux; mais si ton œil est mauvais, tout ton corps sera ténébreux (*Matthieu VI, 22-23*).

Le soir, Pierre et Luz regardent en silence leur propre vie, «comme œuvre d'art permanente et voulue quand l'art est devenu impossible». «La mémoire doit devenir celle des moments enregistrés et des autres. *Où est la différence?* En une semaine, le temps rentre dans l'espace et réciproquement, ils tournent.»

Luz filme Pierre interprétant ses rêves (à elle), et Pierre filme chaque détail du corps de Luz, puisque c'est le corps qui est en cause dans ce pur effet du reflet qui se veut sans cause. Pierre filme ainsi longtemps les yeux de Luz: «C'est mon rêve, bien sûr, la page qui vous regarde, de l'autre côté du miroir (du mouiroir).»

Quelle est la cause première d'une image? Le regard, qui est aussi sa cause finale. Et dans cet entre-deux redoublé, comme lorsqu'on passe entre deux miroirs, le point de l'espace-temps qu'occupe le corps se décompose.

C'est afin d'échapper à cette dissolution entre deux reflets (deux, autant dire mille, dix mille : expérience banale consistant à se tenir entre deux miroirs placés face à face...), que Sollers, on l'a vu, écrit depuis toujours.

L'éloge de Warhol dans *La Fête à Venise* revient à mettre le doigt sur cette volonté propre à l'image de dissoudre⁶⁶, d'absorber et de se substituer au corps, remettant en cause sa liberté de reproduction, puisque un corps humain peut, en théorie du moins, se reproduire *ou non* selon son désir.

Sollers montre que le non-être de l'image est complice des diverses manifestations de la manipulation biologique contemporaine dont, depuis *Paradis*, il suit et analyse avec une minutieuse et rare lucidité tous les progrès, de la fécondation artificielle au trafic d'organes, et de la congélation du sperme et des embryons au clonage.

Qu'est-ce que le clonage, par exemple, sinon un mode de reproduction tel que la copie est en mesure d'absorber définitivement l'original de chair qu'elle est censée refléter. On comprend que Sollers, si sensible aux dangers de la duplication depuis *Drame*, se soit sérieusement penché sur le problème.

Paradis est la solution triomphale de Sollers pour satisfaire son désir d'autonomie idéale de l'écriture, revenant à «fabriquer quelque chose qui raconterait sa propre fabrication». Or, au fur et à mesure que Sollers parvenait à atteindre cette autonomie proprement mystique de la fiction – au sens où la chair d'un corps parvient indéfiniment à rejaillir en verbe –, laquelle fiction peut être qualifiée (pour transformer le mot de Joyce) de paternité illégale..., la société a rivalisé d'efforts pour développer, dominer, légaliser et banaliser les techniques d'engendrement, de procréation, de manipulation, de reproduction et

⁶⁶ «Pellicule gaspillée exprès, salopée, brûlée, irregardable, juste pour montrer l'envers de l'immense mise en boîte en cours, images d'images d'images, nouveau monde implacable et nul appelé à remplacer les corps.»

de *transmission* du vivant. Comme s'il s'agissait pour les nouveaux princes de ce monde, « propriétaires et savants » (Baudelaire), de concurrencer le principe même de l'autonomie de la transmission, « du seul engendreur au seul engendré » (Joyce cité par Sollers⁶⁷).

Paradis, écrit sans ponctuation pour s'émanciper du lien qu'il y a, dit Sollers, entre ponctuation et procréation, revient souvent sur la camisole sociale passée à toutes les formes de la transmission. Après une brève allusion à Sade – soit la conception la plus asociale envisageable du rapport sexuel –, puis après avoir évoqué les multiples et comiques transfusions sociales entre grande et petite bourgeoisie, aristocratie, classe ouvrière et paysannerie, Sollers annonce sans transition le « bébé-éprouvette » : « plus la bourgeoisie est grande plus elle est petite et plus elle est petite plus elle grandit résultat voilà le bébé-éprouvette ».

Il n'y a de lutte des classes, en un sens, que parce qu'il y a une guerre des sexes. Et il n'y a une guerre des sexes, en un sens, que parce qu'il n'y pas de dissociation absolue et irréversible entre la procréation et la copulation. Une fois que la technique s'est emparée de la procréation en la soustrayant à la misérable et passionnante comédie humaine, la lutte des classes s'effondre, la société se décroïsonne, tout s'unifie sous le despotisme sardonique enfin sans entrave de la marchandise, l'humain lui-même et son aptitude consubstantielle à s'autogérer ayant fini par se soumettre à sa Loi.

Au début du roman a lieu une séquence érotique qui n'est pas anodine : une femme fait une fellation au narrateur pendant qu'il écrit. Juste après, le narrateur a la révélation de l'existence d'un gigantesque trafic d'organes à quoi se réduit la société, un « circuit », par conséquent, concurrent du sien, à la tyrannie duquel,

⁶⁷ *Vision à New York*.

plus exactement, le sien seul échappe⁶⁸. Le narrateur prend brusquement conscience de l'immense pression collective qui s'exerce sur les substances individuelles. Certes, dans une démocratie moderne, on est libre de penser et de s'exprimer, pour la simple raison que les phrases n'intéressent personne (Sollers revient souvent sur le constat qu'il n'est pas lu⁶⁹). Toute la valeur d'échange s'est emparée des corps, qui, transformés jusque dans leurs gènes en purs objets de spéculation et de transaction, ne s'appartiennent plus.

L'être humain est d'autant plus libre de proclamer ce qu'il veut (et la majorité des êtres humains usent de ce droit de l'homme pour dire en effet n'importe quoi, obéissant aux slogans antilogiques des sorcières de Macbeth : *le beau c'est le laid*, et de Big Brother : *la liberté c'est l'esclavage*) que ses organes, ses humeurs, sa physiologie, son sang et son sperme, sont réinvestis dans la circulation obligée des «biens» de consommation. La pression sociale est si intense que le narrateur, après avoir rendu à cette femme la monnaie de sa pièce, la léchant donc pendant qu'elle corrige des copies («elle a dû laisser passer plein de fautes»), se sent pris d'un élan soudain de solidarité pour l'espèce humaine, dont il se moque lui-même («tu deviens gâteux tu vas pas tomber là-dedans»).

Une séquence érotique comparable se retrouve comme en écho à la fin de *Paradis II*, où Laurie suce le narrateur pendant qu'il écrit⁷⁰.

Du premier mot de *Paradis* au dernier de *Paradis II*, un étrange circuit s'établit, une transmission parfaitement autonome s'instaure, sans aucune

⁶⁸ «je me dis cette planète n'est qu'une clinique greffe transfusions fusions perfusions passe-moi ton cœur tes poumons ton code sautons de l'un à l'autre sans miroirs sans noms je pleurais de rire je bouffais mon herbe éclatant de nouveau devant l'armée des tu-dois-il-faut»

⁶⁹ « Comme si l'Adversaire était là pour lire ! » *Éloge de l'infini*

⁷⁰ «elle me tire les cheveux s'agenouille m'attaque au sujet pendant que je continue à tracer ce qui suit vraiment ce qui suit»

déperdition, entre l'encre, le sang, et le sperme. Pas de fusion, pas de transfusion. Avec Laurie, le narrateur a définitivement échappé à toute récupération possible de ses substances, puisqu'il se fait sucer par une jeune femme de son propre sang (on se souvient que Laurie est la sœur-fille-nièce du narrateur), pendant qu'il écrit... que l'acte sexuel «consacre la désunion la séparation la non-communication». Ce à quoi Laurie répond: «drôle d'idée, vraiment inhumaine».

Et en effet, ce qui est «humain», c'est la greffe d'organe virtuelle que constitue un rapport sexuel non médité (non écrit). Sollers se moque souvent des passages pornos des romans contemporains, dont la fade obscénité consacre le pacte social le plus établi. «Autour de quoi ça tourne chez l'être humain?» demande-t-il en quatrième de couverture de *Paradis*. «Des mille et une façons de s'illusionner sur le pouvoir et l'argent du sexe.»

Ce qui est inhumain, égoïste, autonome, irrécupérable, hors de prix, aristocratique, électif, désillusionné et sans concession, c'est un érotisme intrinsèquement littéraire qui consacre la séparation, une curieuse solitude qui tranche avec la duplication automatique de l'espèce humaine: complicité hétérosexuelle avec des lesbiennes, inceste heureux avec Laurie et France, phrase sans aucun rapport avec Sophie, érotisme royal de l'analyse renversée avec Reine, entente amoureuse dédramatisée avec sa propre épouse, ou encore cette belle description d'un cunnilingus dans *Paradis*, où le narrateur explore une manière supplémentaire de transgresser la duplication, de *baiser sa propre naissance*:

«la façon qu'elles ont de fondre par l'intérieur me rendra toujours fou on dirait qu'enfin le béton nature tourne mou s'effondre laisse passer la liberté sans objet le simple soupir du sans-clé»

«chaque fois que je vais comme ça de la bouche d'une

femme à son cran j'ai pour moi un chut velouté sans temps la complicité du non-temps la bénédiction des mères trahissant leur mère léger crime sans traces»

«je baise ma naissance je la sanctifie je l'entends je mange je langue mon doublé néant»

«c'est comme ça que j'ai pris mon rythme le vrai celui qui répond vous apprend si vous êtes bon celui de l'autre corps qui vient signer ou non le corps que vous lui tendez vous pour le rencontrer lui sur le pont et à travers lui encore un autre corps qui a envoyé ce corps vers un corps et ainsi de suite jusqu'à l'exténuation perception et de fuite en fuite dans la fin du son comme si on voulait se toucher soi dans l'autre comme s'il y avait un soi du là-bas»

On comprend mieux le sens de la citation de Faulkner en exergue de *Femmes*, extraite d'une lettre au rédacteur en chef du magazine *Forum* dans les années 30, dont Sollers a accolé deux passages particulièrement signifiants: «Né mâle et célibataire dès son plus jeune âge... Possède sa propre machine à écrire et sait s'en servir.»

Il s'agit de réaffirmer l'*autonomie* parfaite de la fiction, qui n'est pas davantage débitrice auprès de la Biologie que de l'Économie. L'écriture seule est en mesure de lutter contre la parthénogenèse et le clonage, ces deux modes idéaux de la reproduction à l'ère de la Société du Spectacle, en tant qu'ils participent du «mouvement autonome du non-vivant» rendu enfin scientifiquement perpétuel, sans concession à la force d'inertie d'une «jouissance sans entraves».

Femmes démontre ce que tous les romans de Sollers illustrent, à savoir que le bon écrivain incarne un péril intense pour la Société, menaçant la vaste entreprise de sécrétion et de transfusion sur laquelle elle se fonde. Les femmes restent encore cruciales pour le bon déroulement du processus éconómico-biologique, puisque s'il existe d'innombrables banques de sperme, on n'a pas encore de banques d'ovocytes, lesquels supportent techniquement très mal (pour combien de temps?) la congélation.

Femmes est un parfait manuel de détournement des femmes, le catalogue de toutes les façons envisageables de dissiper la matière première qu'elles sont, socialement, dans la jouissance et son savoir salvateur. Ainsi les «femmes» du narrateur sollersien – épouse, amies, amantes, sœurs, fille, nièce... –, sont remarquablement vives, curieuses, parfois railleuses, toujours d'une intelligence rare.

Afin d'en finir avec cette possibilité de subversion majeure, la Société met en œuvre la toute-puissance froide de la Technique pour se passer des femmes, et ainsi automatiser la sécrétion en une immense chaîne de montage humain. C'est ni plus ni moins ce que vocalise limpide Artaud dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. «Artaud», dit Sollers, «anticipe sur le fonctionnement désormais complet d'une falsification sociale autorégulée.»

Dans *Le Cœur Absolu* («cœur absolu» est l'antinomie même de «sperme congelé»), Sollers développe sa théorie de la «sexinite» sous le nom d'«infanticite».

«L'infanticite, c'est l'obsession des origines, le trafic des sources et des semences, les permutations et les greffes de la gangue humaine fondée sur la foetomanie... Mères sans ovaires, traite des embryons, hommes enceints... On peut distinguer dans

l'infanticide:

a) *L'infantimie*: procréation de plus en plus artificielles, marché inséminal général.

b) *L'infantillage*: régression systématique, comprenant publicité, littérature, cinéma, télévision, rassemblements, morale, SOS animisme, etc., et enfin: nouveauté attendue, le retour de:

c) *L'infanticide*, sur fond de mystère maternel hyper-romantique, contrepoids à la fabrication de plus en plus industrielle *in vitro*.»

C'est ici qu'intervient le catholicisme de Sollers.

L'artillerie lourde de la Technique s'est déchaînée contre l'Incarnation, définie comme le mystère de la *conception* et de la *naissance* du Christ. Sollers, seul analyste cohérent aujourd'hui de l'essence et des travers de la Technique (sa lecture de Heidegger, si présente dans *Studio*, repose fondamentalement sur la critique par le philosophe de la Technique et de ses avatars, y compris biologiques), s'est rallié au catholicisme comme à un parti de Fronde, luttant sur tous les fronts, utilisant ses vieilles lectures théologiques, renouant en un sens avec sa significative lecture de Maître Eckhart, à voix haute, sur la tombe de son père, dont il a décrit l'effet de scandale atterré.

Bataille annonçait déjà la réflexion sollersienne sur l'incarnation, à savoir la constitution d'un corps à travers sa langue (érotisme) et d'une langue à travers son corps (catholicisme), devenue sous la forme calomnieuse proprement journalistique un «papisme libertin».

«Le christianisme» écrivait Bataille, «n'est, au fond, qu'une cristallisation du langage. La solennelle affirmation du quatrième évangile: *Et verbum caro factum est*, est en un sens, cette vérité

profonde: la vérité du langage est chrétienne. Soit l'homme et le langage doublant le monde réel d'un autre imaginé – disponible au moyen de l'évocation –, le christianisme est nécessaire. Ou, sinon, quelque affirmation analogue.»

Et Sollers de commenter: «Ce qui, du même coup, signifie que la vérité enfouie de l'érotisme est chrétienne, dans la mesure où elle condense à un point inégalé le sondage sur la reproduction du sujet.»⁷¹

Les techniques de la reproduction règnent principalement dans deux domaines cruciaux: la biologie et l'électronique. La biologie se charge de la manipulation déchaînée des corps, de leur désincarnation au sens propre, par la production, la multiplication (clonage), l'industrialisation et la commercialisation (banques de sperme) des organes et des substances. L'électronique parachève la falsification invérifiable de toute réalité regardable, déversant sa propagande omnipotente par le biais d'un usage massif *et absolument hors de contrôle démocratique* de toutes les manipulations envisageables de l'image (ladite image étant déjà en soi une première déformation de la réalité qu'elle représente).

On retrouve donc ici les deux vieux ennemis du christianisme: l'hérésie et l'idolâtrie.

L'idolâtrie au sens où Bossuet la définit, dans son *Panégyrique de saint Victor*, arc-boutée au «désir caché» que l'homme «a dans le cœur de se déifier soi-même».

La Technique, elle, est l'héritière des hérésies traditionnelles, du docétisme gnostique aux monophysites en passant par les ariens et les nestoriens. Toutes

⁷¹ Bataille, Colloque de Cerisy.

portaient en effet sur la plus délicate et la plus essentielle question dogmatique du catholicisme apostolique et romain: le mystère de l'Incarnation, soit, redisons-le, de la conception et de la naissance du Christ. Il s'agissait, déclarait en 451 le quatrième Concile œcuménique de Chalcédoine, de reconnaître les deux natures du Christ, «sans confusion, sans changement, sans division, sans séparation».

Or la *confusion*, le *changement*, la *division* et la *séparation* sont précisément, nous enseigne le splendide Guy Debord, les caractéristiques inavouées de la Société du Spectacle:

Confusion: «Les concepts vitaux connaissent à la fois les emplois les plus vrais et les plus mensongers, avec une multitude de confusions intermédiaires, parce que la lutte de la réalité critique et du spectacle apologétique conduit à une lutte sur les mots, lutte d'autant plus âpre qu'ils sont plus centraux».

Changement: «L'imposture de la satisfaction doit se dénoncer elle-même en se remplaçant, en suivant le changement des produits et celui des conditions générales de la production. Ce qui a affirmé avec la plus parfaite impudence sa propre excellence change pourtant, dans le spectacle diffus mais aussi dans le spectacle concentré, et c'est le système seul qui doit continuer: Staline comme la marchandise démodée sont dénoncés par ceux-là mêmes qui les ont imposés. Chaque nouveau mensonge de la publicité est aussi l'aveu de son mensonge précédent. Chaque écroulement d'une figure du pouvoir totalitaire révèle la communauté illusoire qui l'approuvait unanimement, et qui n'était qu'un agglomérat de solitudes sans illusions.»

Division : «Le spectacle, comme la société moderne, est à la fois uni et divisé. Comme elle, il édifie son unité sur le déchirement. Mais la contradiction, quand elle émerge dans le spectacle, est à son tour contredite par un renversement de son sens; de sorte que la division montrée est unitaire, alors que

l'unité montrée est divisée.»

Séparation enfin: «Cette vieille pensée scientifique de la marchandise, qui révèle les bases insuffisamment rationnelles de son développement au moment où toutes les applications s'en déploient dans la puissance de la pratique sociale pleinement irrationnelle. C'est la pensée de la séparation, qui n'a pu accroître notre maîtrise matérielle que par les voies méthodologiques de la séparation, et qui retrouve à la fin cette séparation accomplie dans la société du spectacle et dans son auto-destruction.»⁷²

Dans l'Incarnation, «la nature humaine a été assumée, non absorbée» dit la bulle *Gaudium et Spes*. La Technique à l'inverse travaille à une absorption définitive de la nature humaine. L'agneau qui enlève les péchés du monde, qui porte seul les crimes des multitudes, est concurrencé aujourd'hui par la brebis clonée qui porte les espoirs frelatés et les inspirations grotesques du monde.

On comprend que Sollers puisse affirmer dans *Carnet de nuit* que ses romans *Drame*, *Nombres*, *Lois*, *H*, *Paradis*, «contemporains de l'installation intensive du spectacle», s'y opposent, et que *Femmes*, *Portrait du Joueur*, *Le Cœur absolu*, *Les Folies Françaises*, sont «les seuls romans de critique systématique du spectaculaire intégré».

Vers la fin de *Paradis*, le narrateur, sur un bateau, à Venise, accompagné d'une jeune femme nommée Debby éprouve, après l'éclat d'une sorte d'extase mystique, le besoin de pénétrer dans une église. Là, aux Gesuati, ce nouveau fils prodigue reprend contact avec le catholicisme de son enfance. C'est une révélation, dont le noyau concerne le cycle sans fin

⁷² *La Société du Spectacle*.

de la vie et de la mort, tel qu'il surgira dès les premières pages de *Femmes*, succédant à *Paradis*⁷³.

Les deux dernières pages de *Paradis* décrivent une scène très belle, un peu mystérieuse, où le narrateur, avec la complicité clandestine d'un prêtre, fait sceller dans la muraille d'une église un livre fraîchement imprimé, celui probablement que le lecteur est en train de lire, mais dont cette scène finale, par définition, est inscrite en creux, se signalant par sa pérennité invisible dans la pierre immortelle.

Le lecteur qui aurait le désir d'imiter le dernier geste du narrateur de *Paradis* serait bien inspiré de se rendre au très touristique Café Beaubourg, au cœur de Paris. À l'intérieur de la salle il pourra constater que les premiers mots de *Paradis* et les derniers de *Paradis II* ont été solennellement gravés sur l'un des murs, pétales pariétales rejaillies d'un livre muré ailleurs.

Entre les lignes et d'une pierre à l'autre, une spirale s'est ouverte, manifestement destinée à ne jamais se boucler.

Stéphane Zagdanski

⁷³ «en vérité les femmes en un sens ne meurent pas puisqu'elles donnent la vie donc la mort donc l'effort sans arrêt en vie de la mort»