

LA DÉVERSÉE

“...mais la question reste posée comment dire ça dans quel rythme comment transformer la langue écrite et parlée dans le sens d’une respiration-démontage...” (H, 83)*

Que faire du texte de Sollers ? Ne faut-il pas, à la lettre, le *pratiquer* ? le fréquenter, s’y laisser aller — sujet nouveau, fuyant surgissant, mis en langue —, le mettre en branle, le faire jouer, l’exécuter (au sens musical du terme) ; bref, le produire dans tous ses effets. Accueil amical de ce texte destructeur : il *invite* à sa pratique (« détendez-vous, c’est clair ») ; joie de langue, de langages (« Personne ne saura jamais ce qu’il fallait être gai pour écrire ce livre » L, 130), mouvement qui tourne et retourne, détours sans cesse, martèle, ramasse, éparpille, moulin de pertes et de retrouvailles, jouissens. Lecture de Sollers : rythmes décalés-décalants, en lacet, couches de vitesse du texte, emportements-déportements-embrayages, ponctuations, pans de construction (échiquier, carré, cube, bandes entrecoupées), plans de plaisir (« petit feu élané points vifs » H, 31 ; « Plaisir écrit en double constance pulsions rigolant dans les plans relais » L, 45) ; éventail de textes, plis et replis, avance difficile, encore toute une production à faire (« Long travail perspective depuis couches enterrées sous gangue » L, 85).

Voilà un peu la mesure de ce qui suit, son mince volume : notes marginées au gré de la lecture du texte de Sollers, entées sur, et hantées par, ce texte. Peut-être répondront-elles par là au décentrement de son écriture, à ses risques. Pas de système (à ne pas confondre avec une absence de sens : « le tumulte est fondamental, c’est le sens de ce livre » dit quelque part Bataille) ; ça démarre instantanément, à tout moment ; « déclin de l’entassauté » (L, 48), ça te saute en plein. Ce que l’on donne ici, ce ne sont alors que quelques moments d’entrée au texte ; aucun exposé, rien que des seuils de lecture, des abords de pratiques.

* Nous citons les textes de Sollers, ainsi que divers entretiens, selon les abréviations suivantes : D — *Drame* (1965) ; N — *Nombres* (1968) ; LQ — *Logiques* (1968) ; L — *Lois* (1972) ; H — *H* (1973) ; EA — “ L’État Artaud ”, *Tel Quel*, n° 52 (1972) ; AC — “ Les trésors d’art chinois ”, *Art Press*, n° 5 (1973) ; ML — Entretien, *Magazine littéraire*, n° 65 (1972) ; AP — Entretien, *Art Press*, n° 3 (1973) ; PR — “ Littérature et révolution ” (Entretien), *Promesse*, n° 34-35 (1973).

Par où commence le texte de Sollers ? On sait que cette question ne retrouve même pas la simple réponse de la chronologie : les premiers écrits n'auraient été à tout prendre que de " faux commencements ", tandis que l'avenir, fait encore plus déroutant et impardonnable, ne cesse de bouger — « c'est ma manie de sortir vivant du tombeau je ne peux vraiment pas faire autrement » (H, 13). Rien peut-être n'est commencé, ou à peine : « j'ai l'impression maintenant de commencer *à peine* à entrer dans le langage qui serait le mien » (AP). L'affaire suit son cours, cure à faire à la langue, au mien de la langue : « Tout se passe comme si j'avais été obligé de faire subir une cure assez radicale au français. Et, *par conséquent*, à moi-même » (ML).

Il faudrait d'ailleurs interroger quelque peu cette notion même de commencement, se demander ce que c'est que commencer, et cela à moins de tomber dans cette bêtise dont parle Artaud : « L'esprit du commencement n'a cessé de me faire faire des bêtises et je n'ai cessé de me dissocier de l'esprit du commencement qui est l'esprit chrétien. » S'en tenir au commencement, c'est endormir le texte sous le couvert du signe, du récit, le théologiser dans tout ce roman de l'origine contre lequel Sade, déjà, s'élevait : « Les choses ayant toujours été ce qu'elles sont, n'ayant jamais eu de commencement et ne devant jamais avoir de fin, il devient aussi inutile qu'impossible à l'homme de pouvoir remonter à une origine imaginaire qui n'expliquerait rien et n'avancerait à rien. » Leurre de l'imaginaire auquel les textes de Sollers veulent résister à leur tour, qu'ils voudraient secouer, en faisant justement du commencement et de leur propre commencement non quelque origine mais un point de *réveil* : « il y a une seule chose réellement intéressante en ce monde se réveiller et puis un peu après se réveiller en train de se réveiller pour se réveiller » (H, 117). Il y a là comme le trajet même de l'écriture : du réveil dans le langage (« Je m'étais réveillé en train de parler, éclair glissé dans un tourbillon noirci de paroles », N, 25) au double réveil du texte (« se réveiller en train de se réveiller pour se réveiller »), réveil du langage, des langages, dans lequel elle se retourne de partout pour y creuser le retard du premier réveil (« Sans doute je m'étais réveillé : mais ce réveil n'était qu'un effet décalé, une germination » N, 23). C'est que « le commencement vient toujours après » (L, 7) et que s'ouvre ainsi la distance à travailler : espace de surgissement, de l'avant en après dans le mouvement duquel, en y faisant accès, se produit le saut, ruineux-transformateur, du double réveil.

Commencement-réveil dans le langage qui vous revient sans relâche : « je monte chaque matin dans le langage » (H, 42). Or, comment éviter le piège de ce commencement, l'excéder, faire apparaître la scène du réveil, au lieu de se cantonner dans l'acceptation du commencement, du récit, du roman ? comment être là ? (c'est l'aventure de *Drame*). Question de détournement : le récit brûlant, " rouge ", théâtral (mais sans scène ni salle) et non représentationnel (« je peins le passage d'ailleurs je ne peins rien du tout » H, 46) commence d'un repli, d'un détour : « Le récit avait commencé brusquement quand j'avais décidé de changer de langue dans la même langue » (N, 27). C'est là une activité à toujours recommencer, qui semble fonctionner à tout moment du texte de Sollers ; à chaque instant, ça se met en marche — d'où ce procès pluriel d'un langage non centrable, ce transport du texte, l'instantané de son action qui ne suit pas de dérou-

lement mais qui s'accomplit comme relancement perpétuel de fini/infini, de départ/arrivée, de commencement-fin/fin-commencement : « quelque chose a été fermé au départ donc arrivée départ arrivée » (H, 181). Mouvement d'« embrasure » : insertion-retour, le tout embrassé, ça s'embrase — « toujours à nouveau le commencement de ce qui met fin à ce qui empêche l'excès » (PR).

« La fin du trajet s'annonçait, cependant, et c'était comme si le développement était rattrapé par son commencement présent et absent dans chaque trait de son mouvement par conséquent enroulé sur lui-même tout en s'annulant » (N, 117-118). Enroulement-annulation, spiralisisation, tel est le mouvement qui semble agir toute la pratique de Sollers. Et celle justement des commencements mêmes de ses textes. (On sait « l'importance particulière qui s'attache aux toutes premières communications » Freud.) Un passage de *H* désigne l'embarras des commencements de romans — cette « insanité » dont Breton fait déjà mention dans une page célèbre du *Manifeste du surréalisme* : « donc le roman est un miroir promené le long des routes simplement le nouveau modèle est monté moteur même à pied on est en fusée on est pas des pèlerins des cavaliers des marins d'eau douce le moulin à vent est passé bonjour sancho salut don quichotte très beau début sur la volonté d'oubli de l'auteur en un lugar de cuyo nombre no quiero acordarme oui ou alors longtemps je me suis couché de bonne heure bref l'espace à l'envers le temps profond ou alors rivierrun past eve and adam's c'est déjà davantage ce qu'il nous faut tassé condensé il faut qu'on sente ça debout couché tournant enterré mouvant minéral aérien bourré et vidé quelque chose comme arrivée-départ sans arrêt plaisir douleur à la pelle plus moins moins plus et allez que le lieu ait lieu sans le lieu ou encore rien n'aura eu lieu » (H, 95-96). Ce qui doit avoir lieu — et voilà que *Finnegans Wake* est « déjà davantage ce qu'il nous faut » —, c'est le temps difficile du sujet en procès à travers le langage, temps ramassé et creux, flot décentré. A commencer par le jeu des traces (« D'abord (premier état, lignes, gravure — le jeu commence) » D, 11), la brûlure («... le papier brûlait » N, 11), la négation (le « nié » de la première phrase de *Lois* avec ses « n » répétés, cadencés), la désorigine des voix (le « qui dit » de *H* dérivant jusqu'aux « voix » de la fin), les textes de Sollers entament toute « innocence » du début (« Aucun début n'offre les garanties nécessaires de neutralité. » D, 11) pour se reprendre inlassablement dans ce temps même, construction permanente, la page « s'enroulant consumée » (N, 11), les « livres » se citant, se décitant-destituant, « passage en spirale » (H, 178). C'est ainsi que *Lois* se fait — s'étend — sur sa phrase de commencement, annonce de négation-naissance (« nié face à face, niant la membrane, l'entrée : ce qui s'y trouve existe ailleurs, ce qui n'y est pas n'est nulle part : NÉ- » L, 5), qui produit, qui génère, musicalement, de par le retour de ses éléments, la mise en place de chaque face — chaque phase — de la construction en cube, pour resurgir à la fin, lieu axial du jeu textuel transformateur, anagrammatique (« Clair nié ! Noir scié ! » L, 143) — et pour réapparaître par la suite, déraillée, sillonnée, dans le mouvement de *H* (« ce qui les oblige à se nier eux dans l' nié elles eux niés appendices mus du nié face à face niant la membrane l'entrée voilà du commencement qui vous donne l'explication de la haine que je provoque » H, 152).

Il y a là aussi l'un des enjeux de la ponctuation dans la pratique de Sollers, celle notamment de *H* qui ne serait un livre " sans ponctuation " que dans un sens très pauvre du terme. Ponctuer, selon ce sens restreint, scolaire, c'est apprivoiser la langue pour y mettre, bien à sa place dans sa ponctualité, un sujet qui n'aura, dès lors, qu'à suivre le déroulement, le récit de la phrase; c'est retrouver le coup de force de la phrase, de sa frappe de vérité majusculaire. (Rappelons à cet égard la difficulté de Freud à réciter, à mettre en récit ses cas qui se racontent, dans le discours du malade, selon une tout autre ponctuation, selon un glissement de tours et retours qui ne connaît rien à la logique de la ponctuation de la phrase; ce qu'il fallait concevoir — *H* s'en rapproche — n'était pas tellement un récit sans ponctuation mais plutôt une ponctuation sans récit.) Faisant suite en ceci à la rature, déjà opérée par *Nombres* et par *Lois*, de la majuscule du commencement, *H* se refuse à la ponctuation de majuscules, à toute vérité de la phrase, et donc à tout commencement, n'en reconnaissant en fait que celle du *nombre* rythmique d'accumulation-décharge à travers ce passage en spirale; le *H* ne serait-il pas la figure d'un tel rythme de passage, les deux boucles, s'entrecroisant, du 8 marquant le retour en saut du texte, embrasure du passé à l'avenir? C'est un peu aussi la portée emblématique de ce dessin, que Bruno aurait gravé lui-même, des *Articuli adversus mathematicos* placé sur la page de couverture de *H*: dessin exorbitant (contre l'orbite mathématique) de l'intellect (" *Figura Intellectus* "), dont l'apparence géométrique se perd dans une floraison de cercles étoilés, de pointes ornementales, d'encoignures (d'autres dessins de la même série foisonnaient de luths et de serpents que des éditions ultérieures du livre de Bruno ont pris soin d'enlever); mouvement *excessif* de lignes en torsade. La ponctuation de *H* (ou encore de *Lois*) est à la mesure de ce mouvement-là; disposition musicale, lourée, chantée.

Décommencement donc, mais non pas la simple expression d'une volonté de refus; détour, et c'est là précisément qu'apparaît la différence d'avec Breton, par tout un travail du romanesque. Si, de *Drame* à *H*, les textes de Sollers portent toujours l'inscription de " roman " (*H* le porte, à l'intérieur, et l'efface, sur la page de couverture), c'est que, en dehors des contraintes qu'impose l'édition, elle sert à indiquer le lieu même de leur activité (« Et s'il s'appelle " roman ", c'est peut-être justement pour porter la contestation là où elle devrait avoir lieu » LQ, 229). Il ne s'agit évidemment pas d'écrire quelque nouveau roman, mais de reconnaître dans le roman tout le poids de la narration sociale et de son récit du sujet, et d'y faire progresser le travail, de contester, dans son langage, « le récit inconscient de l'ordre fait pour dissimuler la sexualité et la mort » (LQ, 246).

" Qui parle ? " (L, 16). *H* part du " qui dit " pour arriver en dernier — et arriver ici c'est toujours faire partir — aux " voix " (*H*, 185). Espace de voix, le texte se fraie par ces « milliards de voix qui fonctionnent à travers la vie » (*H*, 44). Il est impossible à la lecture de *Lois* ou de *H* de ne pas ressentir le choc de la caption incessante de toute une montée de voix, de discours, jusqu'aux moindres publicités, la force d'un branchement direct sur une histoire stéréophonique. C'est là le " matériau " de ces textes — « Voix, voix et

voix détournées creusées » (L, 33). Voix détournées, creusées par la pluralisation même; aucune n'est constante, pas de sens unique : « il vaut mieux que ça suive ses propres voies et la voie vraiment voie est autre qu'une voie constante » (H, 55); aucun bord n'arrive à se tenir dans l'effet de sa limite, à *cadrer* : le texte surborde des voix incessamment les unes sur les autres, ce qui ne peut — et voilà, au niveau du sens social, la portée destructrice d'un texte tel *Lois* — que saborder chacune dans son unité, que briser l'idée même d'unité.

On pourrait revenir dans ce contexte à la question de la ponctuation, en remarquant que l'une des couches de la ponctuation de *H*, de sa partition, est justement une ponctuation de voix : non pas un rangement des voix, apportant un sujet simple ou un dialogue de sujets, des voix tenues entre les guillemets de la parole, mais comme un fond mouvant de voix qui montent et circulent sans commencement, impulsion dans laquelle (la) personne ne se retient plus (« il faut que les acteurs fassent désormais un peu de gymnastique » H, 14). “ Invention ” d'Aristophane de Byzance, la ponctuation (au sens habituel) ne se précise cependant qu'avec le développement de l'imprimerie, du *livre*, passant alors d'un fondement dans la rencontre de la voix et du texte à une logique de la vérité et du sujet qui s'y imprime, qui s'y met en perspective (d'où plusieurs projets d'une ponctuation universelle, toutes les langues supposées pouvoir se réduire à cette structure même de vérité). Sans ponctuation, pas d'auteur ni de position simple de lecteur, rien qu'un tissu de voix qui ne se laissent pas ordonner par un sujet univoque, point de source ou de vue. Tel quelque texte du moyen âge, ou encore quelque texte oriental (on sait que la ponctuation — imitée du système européen — est de date récente en chinois), *H* demande donc une lecture pratique tournée-détournée par les voix du texte et non pas tenue dans la lignée d'un sens uniforme, sans danger. Il serait à noter d'ailleurs que, fait significatif, l'anglais confond dans la ponctuation la souveraineté du sujet unaire et la majusculation; le “ I ”, le “ je ” (mais aussi l’ “ Un ”), qui connaît dans la langue un développement contemporain de celui du livre, empreint la langue, à s'écrire toujours avec majuscule, de la marque de sa primauté — en effet, rien de plus angoissant que de le voir tombé en “ i ” dans quelques (très rares) textes modernes. Or, c'est à cette ponctuation au sujet majuscule que se prend le texte de Sollers par son procès-glissement — “ gymnastique ” du sujet-acteur dans l'entassement des voix.

Ce qui ponctue cet entassement de voix — et peut-être faudrait-il alors remplacer *ponctuation* par *ponction* —, ce qui les creuse, les tient au vide, c'est le pli de l'écriture (« sortant de plus en plus par le pli dérobé dont j'avais compris la couleur » N, 91), travail des lois (« Je me livre à la fièvre des rêves, mais c'est pour en retirer de nouvelles lois. Je recherche la multiplication, la finesse, l'œil intellectuel dans le délire... » Artaud), écoute du saut des langages, saut de l'écoute dans le pli saisi à la pluie des voix : « après l'air avant l'eau avant l'air et après le vide comment appeler ce pli vloux peut-être avec vox et lux emportés sautant écoute » (H, 48); « Les voix : quelque chose de plus profond monte/le point d'accumulation a été touché » (L, 5). Accumulation en vrille, cercle troué, écriture spiralée : « l'oubli flotté là où ça ruisselle en futur spiré nom gravure plis dans l'imprononcé » (L, 15); mouvement du sujet-souvenir au sujet-survenir.

Ce quelque chose qui monte, qui aspire, ce retour de l'effacement, de l'oubli, ce creux, ce pli, appelons-le, après Sollers, le *cri* — « creusons le cri » (L, 25) —, et marquons que c'est par là que passe l'écriture, « Ecricri ! » (L, 112), action ruineuse qui se fait contre le redressement, le dressage, contre tout ce qui relève du *gli*, l'église du roman, de la famille, de la loi, de la *méta* : « Dans le cri, bien entendu, il n'y a nul cri. Dans ce nul du cri, de l'écrit peut passer à seule fin d'annuler l'écrit. Mais le gli qui croit être le cri et qui veut pousser de l'écrit et se passer dans l'écrit, a horreur, génitalement, de cette annulation sans profit. Voilà pourquoi le gli habille forcément le cri qui n'est pas un cri » (EA, 3). L'annulation ici, c'est le charriage déversant de l'océan textuel, le fleuve de l'écriture (et non le roman-fleuve) — « un seul grand fleuve strié en multiple dissolvant leur référence révérence à leur fond phallus » (H, 16); le sens n'est rien d'autre que la force de cette négativité — travail de ce nul du cri, du pli creux des voix tissées sabordées : « seul l'entrelacement sédimentation rongearde desserrement du refoulement peut, degré par degré, prouver le sens de mon inadanse » (L, 106-107).

Ce sens nous ramène à l'ébranlement du roman, du roman familial (y en a-t-il d'autres ?), « le vrai roman fleuve de la naissance à la mort tout le dressage la fameuse épopée de pipi caca » (H, 61). On cherche à retourner le récit, comme un gant (« gant retourné du récit » L, 77), et celui tout d'abord, et en dernière analyse, d'Œdipe — « histoire du type aux chevilles enflées né à contre-temps récit, condamné chassé et récupéré » (L, 12). Effectivement; c'est là que les choses se jouent, que l'action fait porter sa force négative, son sens même. Ponctuation de la clôture de la vérité, de l'attente et du dévoilement, du savoir de l'origine, le récit est la mise en place de la Loi, du réflexe de l'ordre, du gli (« la classe dominante tient rigoureusement tous les fils du récit et établit sa domination sur les conditions de reconnaissance de ce récit » N, 79). Comme la phrase, le récit — cette phrase étendue — s'écrit en majuscules et point final; frappe de l'énigme résolue, du sujet à sa place, familiarisé; main basse de la maîtrise.

Lois, H font le procès de cette maîtrise; sujet ici en procès, branchement pulsionnel qui ne se récite pas (pas de ponctuation, pas de Nom), mais qui, ponctuation en jets vloumineux, bandes de lecture (« comme si la pulsion était pas constante comme si y avait l'temps de mettre virgule point-virgule et tout le bazar comme si ça transmettait pas 24 sur 24 c'est à vous de vous transformer » H, 178), se récrie à chaque instant du texte dans une sorte de « facilitation » (mot par lequel on a pu traduire le « frayage » (*Bahnung*) de la théorie freudienne) de l'écriture : « y a plus de maîtrise des sphincters c'est la fin du sphinx de notre ère » (H, 147). Réveil alors de l'irruption dans le sujet de ce quelque chose, de l'événement du cri, qui ne peut que se marquer, vis-à-vis de tout le rapport de forces des langages, de façon négative (« la négativité au travail » H, 49). Il faut que ça bouge, que ça tourne, que ça se déséquilibre, que le sens y coure dans le rythme d'une percée constante, pluralisée, grand fleuve strié en multiple dissolvant la référence monotone phallique, annulation, celle justement que tient en horreur, « génitalement », le gli; écriture en cours, et non des points à fétiche.

Y glisser le cri, crisser le gli, friction de langages — « la bagarre continue sans fin

au poil du langage » (L, 28). La tâche ? S'attaquer à la langue du roman, au roman de la langue (« la langue a sa fiction que la fiction ignore » LQ, 247). Quelque chose se monte, se sait, et l'événement a lieu dans une transformation permanente du langage; ce n'est que là que peut passer son sens révolutionnaire. On y verra l'une des questions déterminantes que pose la recherche de Sollers dans l'écriture : comment faire avancer ensemble idéologie politique révolutionnaire et pratique nouvelle du texte ? ce qui, de façon dialectisante, semble définir le trajet de son travail et indiquer les résistances qu'il doit inévitablement produire de par les problèmes que cette dialectique ne manque pas de poser — ceux, en gros, de la psychanalyse, de la sexualité, du sujet (« ils vont nous ruiner avec cette histoire de sujet du sujet du sujet » H, 149).

C'est cette dialectique, avec ce qu'elle comprend de lutte transformatrice dans la langue, qui oppose la pratique de Sollers à celle de Breton. Témoin à cet égard un texte tel le *Surréalisme en ses œuvres vives* : le surréalisme aurait pris naissance dans une « opération de grande envergure portant sur le langage », mais cette opération est l'accès ouvert à la « matière première (au sens alchimique) du langage » ; « on savait, à partir de là, où la prendre et il va sans dire qu'il était sans intérêt de la reproduire à satiété ». La « source » retrouvée, il ne se passe strictement rien ; la matière première du langage assurée, l'échange peut se poursuivre sans problème : « Cette source, avant le surréalisme, seules eussent pu donner notion de son intensité lumineuse certaines infiltrations auxquelles on ne prenait pas garde, telles les phrases dites " de demi-sommeil " ou " de réveil " ». L'acte décisif du surréalisme a été de manifester leur déroulement continu. L'expérience a montré qu'y passaient fort peu de néologismes et qu'il n'entraînait ni démembrement syntactique ni désintégration du vocabulaire. » Voilà pourquoi il ne saurait y avoir qu'une « différence radicale » entre surréalisme et « système joycien », celui-ci étant méconnu sous forme de « monologue intérieur », « imitation », etc. et rejeté en tant que simple « romanesque », tandis que celui-là, subissant toutes les conséquences de sa méconnaissance, multiplie les références à « la philosophie occulte ».

Différence radicale qui se retrouve alors dans le travail de Sollers (rappelons d'ailleurs l'importance de Joyce pour ce travail) : pratique matérialiste de l'écriture, le problème ne peut se poser qu'en termes d'une lutte à mort dans la langue, non plus sur fond de quelque matière première homogène, « alchimique », mais, en jouant pleinement des contradictions, de l'hétérogénéité, à partir d'un conflit, volonté d'aller jusqu'au bout dans la guerre menée contre une langue morte (au sens de Joyce justement : « Ce à quoi ressemblera le langage lorsque j'aurai fini, je l'ignore. Mais ayant déclaré la guerre, j'irai jusqu'au bout »), d'y produire un saut qualitatif. « La lutte pour un contenu révolutionnaire s'est révélée être en même temps une lutte pour le renouvellement de la forme. » (L, 60; mais aussi — c'est cette dialectique mentionnée ci-dessus — « le contenu déborde la phrase » Marx : « que voulez-vous l'avant-garde ne sait plus se tenir je l'avais prédit qu'ils iraient chercher du contenu qui soit contenu même s'il est la forme de son contenu du contenu quelle régression quelle horreur et quel contenu » H, 149.) Il faut s'attaquer à la « langue châtrée » (l'expression est de Flaubert), à la castration dans la langue, à son encastration; orchestration donc, et cette fois-ci pour de bon, d'une opération de grande

envergure portant sur le langage, éclatement-production qui emporte la suite des textes de *Drame* à *H*, et qui ne commencerait qu'à peine. Une telle force démarque le texte de Sollers de toute philosophie (il n'est l'exemple d'aucun système), et l'on pourrait la décrire comme *force de l'indirect*, en voulant bien entendre par là qu'elle se fait comme risque de langue — « notre courage consiste à tenir le coup dans la rage » (L, 48).

Tenir le coup dans la rage. Là se joue l'annulation, le nul du cri qui doit passer *ailleurs* — dans la musique, dans la danse : « le dessin sort de la danse chantée » (H, 80); « Je suis, dit-il, où je suis dansé » (L, 20). Écriture courante donc, annulaire, « légère comme le nuage changeant, vigoureuse comme le dragon surpris » — description de la graphie d'un calligraphe chinois du IV^e siècle —, semblable à celle, donnée en exemple par *H*, d'un autre calligraphe, Zhang Xu : « zhang xu avait la meilleure cursive sous les tang il se saoulait le fumier criait courait en tous sens puis prenait son pinceau écrivait à toute vitesse il lui arrivait même de tremper ses cheveux dans l'encre pour tracer à vif xièhuo veut dire écrire avec vie on voit ça nettement dans les caractères de mao » (H, 100). 寫活 xièhuo : écrire vivre, feu eau toit langue, écriture vie; rythme brûlant-coulant, sur la langue, « toit » de l'écriture, rythme tracé, chiffré, *danse* (on connaît tout l'usage des caractères chinois que font *Nombres* et *Lois* pour suggérer une économie autre que celle du signe, du récit). Ne dit-on pas justement que Zhang Xu aurait puisé son art dans la danse de la Dame Gong-sun ? « Elle scintillait, les Neuf Soleils tombèrent sous les flèches de l'Archer; elle s'envola, déesse du Ciel, sur le dragon sellé » (Du Fu).

Comment concevoir cette tracée à vif, cette danse de l'écriture, sinon comme travail de l'inouï (du nul du cri — « le cri qui n'est pas un cri » EA, 3) ? C'est du nouveau qui doit se produire; d'où la recherche d'une troisième voie, d'un troisième sens pour reprendre une expression de Barthes). Il s'agit non pas de la danse mais de la « danse » au sens de Nietzsche ou encore de Matisse, quelque chose qui serait comme le rythme pulsionnel des formes. De même, il s'agit non pas de la voix ni de l'écrit, mais de l'écriture à haute voix (« Lisez avec les oreilles », disait Hopkins qui avait, lui aussi, été amené à essayer une ponctuation nouvelle, rythmique — le fameux « sprung rhythm »), du corps dans la langue (« C'est pourquoi la meilleure façon de me lire est d'accompagner la lecture de certains mouvements corporels appropriés. Contre l'écrit non parlé. Contre le parlé non écrit. Pour le geste avis. » L, 108-109). Comme pour la ponctuation, on pourrait se rappeler ici les pratiques antiques ou moyenâgeuses de la lecture, véritable essai d'*entendre les voix des pages* : « au moyen âge, comme dans l'antiquité, on lit, normalement, non, comme aujourd'hui, principalement avec ses yeux, mais avec ses lèvres, en prononçant ce qu'on voit, en le parlant, et avec ses oreilles, en écoutant les paroles qu'on prononce, en entendant comme on dit les *voces paginarum* » (Dom Jean Leclercq, *L'Amour des lettres*). De même, encore, pour la musique : pas question de ce « lyrisme » qui a pu passer autrefois pour la musicalisation de la fiction, de roman « poétique » (« Je ne chante pas la poésie » L, 79); l'enjeu, c'est, bien au contraire, une partition rythmique qui scandera toute limite et ouvrira au sujet dans un devenir incessant, instantané, — « m'y voici de nouveau ça monte apprenons à la langue à chanter et elle aura

honte de vouloir autre chose que ce qu'elle chante la limite supérieure est appelée qui mais il y a une autre limite en bas nommée quoi » (H, 11). Chanter, ce n'est évidemment pas se retenir dans la parole, mais, croisements du langage et du corps de la voix, ralentir la parole (ou l'accélérer), changer de rythmes, détruire la ponctualité du sujet parlant en ce qu'elle aplanit toute la *matière* de ces croisements.

Il s'agira donc de mettre en place un "opéra permanent" (L, 114), d'écrire selon cette "troisième oreille", "*das dritte Ohr*", dont parlait Nietzsche (dans *Par-delà le bien et le mal*), celle qui « manie la langue comme une épée flexible et qui sent vibrer du bout du bras jusqu'à l'orteil le dangereux plaisir de la lame frémissante et affilée qui veut mordre, siffler, trancher ». Une telle écriture, cela va de soi, ne comporte rien d'une fusion : ce que l'on qualifie ici de troisième voie — danse de la plume, écriture à haute voix, langue chantée, troisième oreille — n'est pas une résolution (deux fusionnent en un) mais bien plutôt une poussée de contradictions travaillées et qui travaillent, bref ce passage en spirale. Le texte de Sollers est l'espace sans cesse d'un ramassage-construction (articulation) historique, ce qui est donné comme étant le fonctionnement même de cet opéra permanent : « Il délie le passé, l'explique, approfondit l'avenir, le rapproche, fait sentir les tangentes » (L, 114-115); et ailleurs : « La révolution vient du futur, ramène le passé en spirale, fait monter la terre, déterre » (AC). On reconnaît là la visée épique du texte de Sollers, son désir d'ensemblisation, de tenir en procès la configuration historique actuelle avec tout ce qu'elle contient d' "inégalités-détours-courbes-sauts" (AP). L'écriture *traverse* dans un mouvement de déliement-approfondissement, retour critique en avant, le passé se ramène dans les éléments décisifs du saut de l'avenir : déterrement, déversement, détonation; ça tourne, et ça saute. Et si ça tourne en déterrante, c'est qu'il y a travail de la mémoire : d'abord en ce que le texte de Sollers fait remonter des écritures par trop, et pour des raisons évidentes, "oubliées" (Hölderlin, Joyce), et aussi, plus essentiellement — le rappel de ces écritures dans leur pratique spécifique du langage en fournit déjà l'indice —, en ce qu'il se place non pas sur le sol de la mémoire de quelque subjectivité, mais précisément *à travers* l'oubli sur lequel se construit une telle subjectivité. L'enjeu, c'est toujours ce décentrement dans le langage, visant à produire le surgissement d'un sujet "massif", celui de ce « langage riche et vivant des masses » (PR) pour lequel les textes de Sollers sont autant de possibilités. « La poésie doit être faite par un qui soit tous » (L, 79). Plus question alors d'une lecture projective, de filer l'image d'auteur-lecteur entre frères semblables : « Il chante pour tous, pas pour ses semblables » (L, 45).

Tour ultime : le texte se fait par bandes, par coupes, mais son procès, jouissance du texte, ne se découpe pas; le passage de l'écriture ne se prête pas à la remise en passages — comment *couper* le texte de Sollers ? (on aura reconnu l'embarras de la citation au cours de cet article). C'est donc « l'ancestrale manie du fétiche » (H, 27) que fauche l'écriture dans son mouvement en spirale; aucune prise pour les coupeurs de nattes (on sait qu'en latin *spira* peut désigner la tresse de cheveux), pas d' « ombre de maman façonnant partout son pénis pistache » (H, 113). Sujet innombrable, désitué, flux pulsionnel à la

dérive, langue dépliée, nouvelle, inouïe, *par-delà* : « Que serait un “ au-delà du fétichisme ” ? probablement une langue neuve, inouïe, une désarticulation-réarticulation au premier abord insensée de syntaxe. Un “ par-delà la mère », en tout cas » (AP).

Lettre muette mais visible, comme entre l'écrit et le parlé, faisant tourner l'un sur l'autre pour les embraser dans le nul du cri.

« et partout où j'ai retrouvé ce fameux *H*, le *H* de la génération en somme, j'ai vu sorties et comme *extraites* des arbres que l'on avait brûlés du haut en bas pour en dégager leurs figures, j'ai vu une figure d'homme et de femme qui se faisaient face, et l'homme avait la verge levée » (Artaud).

Lettre de l'entaille, qui hache, et du rassemblement, qui tient en main, geste d'écriture : « *H* traduit, quoique avec quelque vague, un mouvement direct et simple comme le geste de tenir avec la main, hâtivement même; et le cœur ou la tête, ce qui *se cache derrière*, oui, mais ce qui *s'élève* très haut, enfin puissance et domination » (Mallarmé).

Signature du texte joycien; HCE : « ce qui vient et qui vient dans ce qui devient hors de la vieille nana moribunda pluramoche cherchant herr coit everywhere » (H, 100).

Cri tenu dans la langue, lacée délacée :

« Après vous conterai de l'Ache,
Qui par desouz d'un pié se lace.
Li uns dit ache, l'autres : ha.
Sanz movoir langue dist-on : ha.
.H. est un hus, .H. est uns criz » (Rois de Cambrai, *Sénéfiance de l'A.B.C.*, XIII^e siècle).

« Langue pluriverscelle » (L, 44), *déversée* : « C'est-à-dire : une danse-vertige du “ je pense ” avec son langage, comme si celui-ci commençait à *pleuvoir* (je note au passage que la lettre h dans les inscriptions runiques vient du mot *hagall*, qui signifie : *grêle*) » (AP).

Stephen Heath.
(août 1973)