

Sollers et Dante ou l'érudition paradisiaque [1](#)

Mohan Halgrain

1 Il n'est pas si courant qu'un écrivain contemporain conçoive avec un auteur des XIII^e -XIV^e siècles une relation de presque 60 ans. Il est encore moins courant que cette relation repose à la fois sur une très vaste connaissance des textes et de leur contexte – une très vaste érudition donc – et le sentiment intime de vivre par l'intermédiaire de l'œuvre en question une expérience sans cesse renouvelée, comme insondable, en un mot : vitale. Il est rare qu'un texte médiéval irrigue et nourrisse en profondeur une œuvre moderne de plus de 60 livres (romans, essais, etc.), sans parler des innombrables articles, interviews et interventions médiatiques qui font, de nos jours, partie intégrante de la vie d'un écrivain. C'est pourtant ce qui allait arriver à Philippe Sollers, après avoir rencontré Dante à 15 ans, sous la couverture jaune d'un Classique Garnier. Depuis, il n'a pas écrit un livre sans que la présence du grand Toscan ne s'y fasse sentir, quand bien même l'étendue des sujets abordés par son œuvre est encyclopédique : de Bach à Miles Davis, de Giotto à Picasso, d'Homère à Sade... D'ailleurs, si cette œuvre immense, fruit d'un labeur aussi important que sous-estimé, peut se décomposer en plusieurs périodes, en plusieurs styles, qui vont du relatif classicisme des débuts à la précision rythmée de la prose actuelle, en passant par l'extrême avant-gardisme des textes, parfois non ponctués, des années 1960-1970, puis par le scandale des romans « céliniennement » surponctués des années 1980, elle ne renvoie jamais l'image d'une évolution intellectuelle désordonnée ou hasardeuse, engendrant paradoxes ou contradictions fondamentales. Tout au contraire : de l'exergue du tout premier roman (« Le plus beau des courages c'est celui d'être heureux [2](#) ») au *Voyageurs du temps* [3](#), en passant par *Le Parc* [4](#), *Paradis* [5](#), *Femmes* [6](#), de *L'Écriture et l'expérience des limites* [7](#) à *Discours parfait* [8](#), il y a une constance dans les idées, une cohérence dans la pensée, qui se joue avec brio des styles et des formes les plus divers, qui découvre constamment de nouveaux exemples, de nouvelles preuves [9](#), de nouveaux témoins, mais qui ne s'altère jamais foncièrement. Or Dante est véritablement l'un des piliers de cette constance : découvert très tôt, compagnon précieux d'épisodes biographiques infernaux comme paradisiaques, il est encore au cœur de l'activité éditoriale récente de Sollers, avec la publication d'un livre-DVD intitulé *Vers le Paradis* [10](#).

2 Mais cette massive présence dantesque, bien que remarquable dans sa récurrence et dans sa force, n'est qu'une pièce maîtresse d'un vaste puzzle esthétique. Chaque roman de Sollers se caractérise en effet par la mise en avant d'un univers littéraire particulier, que la fiction permet à chaque fois d'explorer, tout en créant des phénomènes de résonance complexes avec les événements de la vie du narrateur : *Le Cœur absolu* se penche en particulier sur Dante et Casanova, *Passion fixe* sur les œuvres de Cyrano de Bergerac, de Maître Eckart et sur le *Yi King*, *Une Vie divine* sur Nietzsche, et ainsi de suite... Autour de ce « noyau dur » de lectures s'étagent parfois diverses autres références, ce qui confère finalement à l'œuvre cette teinte « encyclopédique » déjà évoquée. Or ces lectures, qui jouent un rôle déterminant dans le cheminement des personnages centraux, rôle similaire en cela à celui que joue Virgile, en particulier, dans *La Divine Comédie*, se veulent toujours aussi profondément sensibles que précises, informées, en un mot : érudites. C'est que pour Sollers, l'histoire, générale comme artistique ou littéraire, est secrète et facilement manipulable ; la tâche qu'il a pu s'assigner en disant vouloir décrire le « système nerveux » de diverses époques, ne peut donc se concevoir sans la consultation attentive de ce qu'il nomme l'« archive », sans l'élaboration d'une connaissance rigoureuse et précise, permettant de s'ouvrir les portes d'un savoir qui traverse les âges et les lieux. Cette exigence amène naturellement Sollers à créer des narrateurs dont

les personnalités et les professions permettent toutes ce rapport à la fois subjectif et objectif à la connaissance littéraire, historique et artistique : qu'ils soient écrivains, journalistes, professeurs de culture chinoise ou même agent secret, leur savoir, dont il s'agit de se servir d'une manière précise et sophistiquée, s'avère toujours central et déterminant. La dernière profession évoquée est d'ailleurs emblématique d'un certain type de rapport au savoir : l'approfondissement de la connaissance ne se conçoit pas sans la confrontation à une forme de secret que le texte s'attache à dévoiler progressivement, que le narrateur s'y heurte ou qu'il en soit détenteur. C'est que :

« La Mémoire étant de plus en plus vulnérable et haïe, la difficulté est de trouver les systèmes nerveux capables de résister au lavage : pour savoir consulter une mémoire enregistrée, il faut déjà avoir en soi les données principales. Savoir, c'est se souvenir, mais encore faut-il se souvenir qu'on peut savoir ou qu'on sait. D'énormes quantités d'archives existent, mais qui saura les déchiffrer, les interroger, les développer ? Distinguer le vrai du faux ? Le faux-vrai-faux du faux-vrai ou du vrai-faux vrai [11](#) ? »

3 Autre point essentiel que les diverses professions citées laissent apparaître : le rapport au savoir se joue sans exception dans le présent. Sollers n'a jamais ne serait-ce que frôlé cette forme privilégiée de l'érudition littéraire qu'est le roman historique ; ce qui l'éloigne radicalement d'un Umberto Eco, par exemple. L'ancrage contemporain et l'usage permanent de la première personne dans ses textes placent clairement l'enjeu de toute érudition dans une expérience individuelle, corporelle même, de l'ici-maintenant.

4 Voilà donc esquissée en quelques mots trop sommaires la figure à la fois constante et variée de « savant dans les lettres » qui parcourt les œuvres de Sollers. Pour les approcher dans le concret des textes, il nous faut à présent revenir à Dante et tenter de cerner de quelle manière la connaissance de son œuvre informe, structure et irrigue en profondeur certains romans. L'importance déjà soulignée de cet auteur fait d'ailleurs de lui un angle d'attaque privilégié pour illustrer et mieux comprendre les enjeux du rapport au savoir que nous venons de brièvement et abstraitement décrire. N'oublions pas qu'au paradis de Dante, jouissance paradisiaque et connaissance s'accroissent mutuellement, dans un même mouvement circulaire [12](#).

5 Mais avant d'évoquer les figures insolites de narrateurs érudits qui traversent les romans les plus évidemment dantesques de l'œuvre de Sollers, il est important de rappeler les grandes lignes caractéristiques de la relation que lui-même entretient avec Dante, à l'aide de quelques essais qu'il lui a consacrés.

6 La première publication qu'il lui consacre explicitement est un article, *Dante et la traversée de l'écriture* [13](#), paru en 1965 dans la revue *Tel quel* (dont il a été, rappelons-le, un des membres fondateurs et des principaux artisans) et intégré en 1968 dans *L'écriture et l'expérience des limites*, un essai qui propose une filiation littéraire et mystique entre Dante, Sade, Mallarmé, Lautréamont, Artaud et Bataille. Enfin, quelque 35 ans plus tard, paraît chez Desclée de Brouwer un épais volume d'entretiens entre Sollers et Benoît Chantre, intitulé simplement *La Divine Comédie* [14](#), qui fait la synthèse de 60 ans de pensée dantesque.

7 Résumer ici cette pensée est une gageure, d'autant qu'elle aborde aussi bien des questions historiques, théologiques, philosophiques, ou encore poétiques au sens strict ; mais en voilà tout de même quelques traits principaux, sommairement résumés.

8 Le premier trait de cette pensée concerne la nature de ce qui se passe et de ce qui est décrit dans *La Divine Comédie*. Pour Sollers, il ne s'agit pas d'une simple œuvre symbolique ou allégorique, ni d'une sorte d'aventure épique sur un fond merveilleux ou religieux ; il s'agit bel et bien du récit d'une expérience concrète, physique même, s'exprimant à travers une trame fictionnelle, certes, mais surtout à travers un style très particulier, ni vraiment lyrique, ni vraiment narratif, une sorte de « trobar clus » qui se veut « voile obscur », qui cherche à mettre à l'épreuve la santé des intellects sur des sujets définis par Sollers comme étant des « limites » ou des « bords » de l'expérience littéraire : mystique, érotisme ou folie [15](#), et qui annonce ainsi des œuvres comme celles de Sade, Mallarmé, Lautréamont, Artaud ou Bataille, sans oublier Rimbaud (auteur, faut-il le rappeler, d'*Une saison en enfer*). Enfer, purgatoire et paradis ne sont donc pas, dans la pensée sollersienne, de vagues et légendaires perspectives d'au-delà post-mortem, mais bien des expériences existentielles qu'il est possible, qu'il nous est « loisible », comme dirait Rimbaud [16](#), de faire ici et maintenant, dans un corps vivant. Et c'est bien tout l'enjeu de la *Divine Comédie* : la possibilité d'atteindre vivant la béatitude, à travers les sensations corporelles, les contingences socio-historiques et le rapport à d'autres « traverseurs de l'humain [17](#) », d'autres « voyageurs du temps », d'autres « voyants », incarnés notamment par Virgile, Arnaut Daniel ou Saint-Bernard, le tout sous la conduite nécessaire et tutélaire d'un amour sacré, moteur de l'univers. Mais Sollers va plus loin : cette expérience n'est pas, dans sa conception, quelque chose d'unique, qui adviendrait à un moment précis de la vie, une bonne fois pour toutes. Il s'agit au contraire de quelque chose qui se joue à chaque seconde de notre existence, enfer, purgatoire et paradis pouvant s'entendre comme trois modalités de l'être. Voilà ce qu'il dit du premier vers de la *Divine Comédie*, évoquant le fameux milieu du chemin de la vie :

« À mon avis, mezzo veut dire quelque chose de beaucoup plus profond [que le fait d'avoir 35 ans]. Le milieu du chemin de la vie, de notre vie, c'est quelque chose qui peut être représenté comme permanent, et non pas se produisant à tel ou tel moment du temps. Ce milieu, au sens fort du mot – mezzo – c'est là où l'on peut toujours s'égarer, toujours se perdre, toujours se tromper à nouveau, toujours recommencer la même histoire, toujours être surpris par l'enfer, toujours oublier ce qu'il faudrait atteindre : un autre état du corps lui-même. [...] Nous ne sommes pas, dit Dante, protégés à jamais de l'erreur. L'erreur peut se répéter, l'obscurcissement revenir et l'oubli reprendre sa proie. Il faut faire attention à cela, car la pente naturelle de l'être humain consisterait à se croire sauvé une fois pour toutes [...]. Il faut se mettre en jeu pour savoir ce que la vérité, voilante et dévoilante, propose à chaque instant comme entrée dans le jeu du monde. Car finalement, c'est un grand jeu que Dante nous décrit [18](#). »

9 Le second trait de la pensée dantesque de Sollers découle naturellement de cette conception et consiste à réfuter les manières diverses dont l'œuvre de Dante a pu être reçue et perçue au cours des siècles et à considérer notre époque contemporaine comme étant, étrangement, la plus à même de comprendre sa profondeur.

« Peu d'œuvres sont aussi séparées de nous que la *Divine Comédie* : plus proche dans l'histoire que *l'Énéide*, où elle prend sa source, elle nous paraît cependant plus lointaine ; commentée et répétée avec une érudition maniaque, elle garde à nos yeux son secret. Mais c'est sans doute qu'elle est dissimulée au plus profond de notre culture comme une tache aveugle, une énigme indéfinie dont la proximité même nous rendrait inattentifs et bavards. La question qu'elle pose est d'une telle ampleur que sa visibilité, encore problématique, s'annonce peut-être seulement pour nous. L'humanisme l'a très vite immobilisée est réduite à une référence culturelle dont seul

un peintre, Botticelli, semble avoir secoué la torpeur. Le classicisme, malgré Milton, n'a aucune idée de ce qui est en jeu dans ce grand poème qui lui paraît barbare. Au XVIII^e – mis à part Vico qui, en marge de son époque, élabore la *Scienza Nuova* dont le titre est déjà un hommage à celui qu'il appelle « l'Homère toscan » – un tel texte n'est déjà plus qu'une monstruosité illisible, inhumaine (illisible veut toujours dire inhumain), un « salmigondis », précise l'*Encyclopédie*. À ce moment, on pourrait dire sans paradoxe que Dante est aussi invisible que Sade dont le projet est probablement le seul à être à sa mesure. Le XIX^e est déjà plus hésitant mais tout aussi aveugle : grâce à Schelling, Dante fait aussitôt partie de la mythologie romantique qui, en France, en gardera surtout une image décorative et spectaculaire où Dante et Enfer sont deux termes synonymes confondus dans la catégorie du visionnaire et de l'effrayant [19](#). »

10 Et on peut poursuivre en citant l'introduction au livre d'entretiens de 2000, intitulée d'ailleurs *Le Temps de Dante* :

« Le XIX^e siècle a méconnu Dante, l'a mal traduit, rêvé plus que lu. Le XX^e, dans les atrocités, l'a convoqué malgré lui dans le bruit et la fureur d'une inhumanité poussée à son comble. Le revoici intact. Aucune œuvre est aussi singulière, aussi universelle [20](#). »

11 À propos de ce dernier adjectif, il écrivait un peu plus haut : « Dante est le diamant de l'art catholique [21](#). »

12 Rapport à l'histoire, à la société, au temps et à l'espace donc, expérience mystique individuelle microcosmique rejaillissant en un propos universel et macrocosmique, voilà comment l'on peut très rapidement et très sommairement décrire la manière dont Sollers a lu et lit toujours Dante. Mais on se doute bien qu'une conception aussi incarnée, qu'une érudition aussi intimement vécue ne peuvent trouver leur source que dans une certaine coïncidence entre la lecture d'une part et, de l'autre, l'expérience concrète de l'existence personnelle, existence qui forme la majeure partie du matériau littéraire de Sollers [22](#). C'est pourquoi je voudrais à présent aborder non plus les essais, articles ou entretiens, mais les romans de Sollers, afin de mieux faire comprendre de quelle manière connaissance de Dante et existence dantesque y cohabitent.

13 On remarquera au passage que la première trace, immédiatement visible, de cette présence dantesque se lit dans les titres : *Paradis*, *Passion fixe* [23](#), *Une Vie divine* [24](#), ou encore *L'Infini*, le titre de la revue et de la collection qu'il dirige actuellement chez Gallimard, dont le symbole mathématique, le nœud, peut évoquer le « nodo » du dernier chant du *Paradis*, dont le dénouement, au sens strict du terme, implique la jouissance (« godo ») [25](#).

14 Il n'est en outre pas rare que Dante soit explicitement mentionné au sein des différents textes. C'est le cas de nombreuses fois dans *Drame* [26](#), dans *Paradis*, dans *Femmes* et surtout dans *Le Cœur absolu* [27](#), roman dont le narrateur est un écrivain ayant fait, dans sa jeunesse, une thèse sur Dante sous la direction d'un certain professeur Mognon et chargé, après la mauvaise réception de ses derniers livres, de fournir le scénario d'une adaptation cinématographique de la *Divine Comédie*, dans le cadre d'une co-production américano-japonaise ! Si cette situation cocasse relève évidemment d'une certaine ironie, elle permet toutefois, au sein même de la fiction, de mettre en scène des interrogations très précises sur la place de Dante dans notre société. En quoi la mondialisation et le rapprochement des cultures confèrent-ils à Dante une actualité et une acuité toute nouvelle ? Comment lire *La Divine*

Comédie aujourd'hui ? La société du spectacle dans laquelle nous vivons ne repose-t-elle pas encore largement sur les valeurs romantiques qui caractérisent une certaine lecture de Dante, « décorative », « spectaculaire », « effrayante », pour reprendre des qualificatifs de Sollers déjà cités [28](#) ? Enfin, dans une civilisation de l'image où règnent télévision et cinéma, à quoi ressemblerait une œuvre, en l'occurrence un film, qui se voudrait sacrée [29](#) ? Mais au-delà de cette trame et de ces questionnements, l'entier du roman vise à montrer de quelle manière le narrateur vit avec, par, ou comme dirait peut-être Mallarmé « selon » Dante. La question qui est posée est : qu'est-ce qu'une vie dantesque, jadis, hier comme aujourd'hui ?

15 Mais voilà qui nous amène une étape ultérieure de la réflexion, puisque même sans citation explicite de Dante, cette dernière question peut s'appliquer en profondeur à bien d'autres romans de Sollers. On peut à présent tenter d'en aborder quelques-uns, à travers l'évocation de l'élément mimétique suivant, confessé par Sollers lui-même :

« Je me suis aperçu, il n'y a pas si longtemps, que j'écrivais toujours le même type de livres : ça commence par de l'invivable et, petit à petit, ça se construit pour arriver à une sérénité contemplative. C'est drôle, je ne peux pas faire autrement. C'est, si j'ose dire, dantesque [30](#). »

16 Bien des romans de Sollers commencent donc au milieu du chemin de la vie des différents narrateurs, milieu indéfiniment actualisable est accessible comme nous l'avons déjà mentionné. À partir de ce point nodal, un parcours se met en place dans l'esprit des narrateurs, qui les mènera d'un enfer vers un paradis, à travers un processus très particulier que les romans s'attachent à détailler. Cependant, les circonstances externes, le contexte, le « décor » ne changent pas véritablement au gré des récits ; l'expérience, le mouvement, les événements sont avant tout intérieurs. Il s'agit de traverser l'humain pour rejoindre un paradis qui correspond à une réalité terrestre dont l'aspect externe est globalement le même durant tout le roman. On notera tout au plus des variations géographiques, qui font que le paradis se localise plus facilement en Italie, à Florence ou à Venise, qu'ailleurs, à Paris en particulier. Mais cela n'a rien d'une règle et ce qui change avant tout entre les débuts et les fins des œuvres en question, c'est la façon dont le narrateur, le « héros » donc [31](#), vit et se joue de la réalité qui l'entoure, de son corps comme de la société [32](#).

17 Corps et société, voilà d'ailleurs les deux paramètres qui constituent le fond infernal des œuvres de Sollers. Ses narrateurs y sont souvent souffrants ; dans plusieurs cas, ils subissent des crises médicalement indéterminées, mais foudroyantes et profondément douloureuses. En outre, ces souffrances, bien que souvent physiques, ne sont pas purement malades ou accidentelles, mais trouvent leur origine dans un malaise qui est avant tout existentiel. Mais ces crises, de quelque nature qu'elles soient, aboutissent souvent à leurs propres solutions. Comme chez Dante, le fond de l'enfer est aussi le lieu où se cache le passage vers le purgatoire. C'est même l'existence de l'enfer et sa traversée qui permet le passage rédempteur.

18 Nous aurions voulu produire ici quelques citations qui illustrent ces deux étapes ; malheureusement, pour des raisons de place, nous devons nous contenter d'exemples tirés de *Passion fixe* et de renvois vers des passages similaires dans d'autres œuvres par le biais des notes de bas de page. Voici donc de quelle manière se manifeste la souffrance initiale dans *Passion fixe*. Fait assez rare, elle semble ici avant tout mentale et, fait moins rare, elle se manifeste par une velléité suicidaire [33](#) :

« Ce mois-là, novembre ou décembre, j'avais vraiment décidé d'en finir. Le revolver de Betty était là, sur la droite, je le regardais de temps en temps, je n'oublierai pas cette tache noire dans le tiroir, la fenêtre ouvrant sur le cour mouillée, la chambre étroite et mal meublée, le logeur obèse et sénile venant tous les deux jours me gueuler dans les oreilles que j'avais encore oublié la lumière en sortant. Il me restait un peu d'argent pour huit ou dix jours, mais autant le claquer en une nuit, non, et puis shlack, bonsoir l'horizon buté, baissées les bêtises. Dans ce genre de situation, les injures vous fusent directement dans la tête, elles éclatent en silence, elle s'adresse à une masse physique indifférenciée ramenée à son fond merdeux. L'ennui, quoi [34](#). »

19 Dans ce dernier cas, la « forêt obscure » de Dante prend la forme d'un ennui total, installé dans une réalité devenue vomitivement médiocre. Notons d'emblée les symptômes physique que revêt la crise : une manière de sentir son corps comme une « masse », une sorte de retour infernal à l'état de viande. Le « fond merdeux », voilà en effet qui décrirait bien certains cercles de l'enfer chez Dante.

20 Mais plus loin, on lit ce curieux renversement de situation :

« J'étais donc là, plutôt pétrifié, un soir, dans ma chambre, quand l'événement s'est produit. Je dis « événement » par commodité. En réalité, tout s'est passé comme si une dénivellation s'était déclarée dans l'espace. Je n'avais rien pris, pas d'alcool, pas le moindre joint, pas une ligne. J'étais fatigué, c'est tout. Le lit s'est mis lentement à s'abaisser au dessous du lit, les murs à glisser sur eux-mêmes. Le lieu s'enfonçait et s'ouvrait à la fois, embarquement, enterrement fluide. J'évitais de bouger, en vérifiant que le mouvement se continuait en dehors de moi, qu'il n'était dû ni au sommeil ni à une hallucination. Des perspectives se dégageaient à gauche, à droite. La terre ne tremblait pas puisque cela durait, insistait, transformait les dimensions de la pièce. Pas de douleur, pas de peur, presque pas de surprise, une grande tranquillité. 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. J'ai pensé rapidement : bon, je suis mort, ce n'est que ça, quelle histoire. Mais non, ce n'était pas ça non plus. Je suis resté une heure les yeux ouverts sur un vide à peine teinté de bleu sombre... Le mouvement continuait en dessous, il avait changé de direction, il semblait remonter vers le nord, maintenant, un drôle de Nord pas du tout terrestre ou céleste. Je vérifiais toujours que j'étais réveillé, que je ne rêvais pas, que je pouvais raisonner, calculer. Je sentais pourtant que j'allais céder. J'ai sombré. Le lendemain matin, j'ai pris le revolver de Betty, je suis allé le jeter dans la Seine. Il pleuvait, et cette pluie froide et hostile me ravissait. Tout était changé, formes, sons, couleurs, odeurs. Les choses se dressaient sans au-delà, brutes, nues, sans contours [35](#). »

21 Dès ce point de basculement, dès ce « déclic [36](#) », les œuvres quittent l'enfer et s'en éloignent progressivement, elles « reprennent la mer » comme Ulysse après chacune des épreuves qu'il traverse [37](#), et se remettent à voguer au gré d'un approfondissement constant de ces instruments de salut que sont l'amour, l'art et un certain usage de la connaissance. De leur côté et comme je l'ai déjà fait remarquer, le contexte et l'environnement social ne changent généralement pas. C'est que l'enfer, même s'il quitte peu à peu le corps du narrateur, dont les crises s'espacent jusqu'à disparaître, demeure perpétuellement menaçant autour de lui, au sein de la mécanique sociale et à travers des personnages qu'il côtoie. Le texte devient donc simultanément montée à travers le purgatoire vers le paradis et traversée de l'enfer, c'est-à-dire rencontres et discussions avec des damnés. Dans *Le Cœur absolu*, on

rencontre ainsi les cas d'un spécialiste universitaire de Dante qui se suicide, puis d'un agent-producteur, dont la femme, ayant peu à peu sombré dans la folie, se supprime après avoir tué ses propres enfants. On pourrait aussi évoquer les lentes descentes aux enfers des trois célèbres personnages « à clé » de *Femmes*. Autant d'exemples de « savants dans les lettres » que la connaissance n'aura pas permis de sauver, autant d'exemples, en somme, d'érudition infernale.

22 Le point commun de ces « damnés » réside dans leur défaite face à une oppression sociale fondamentale qui remplit un univers dominé par le nihilisme, l'attrait du pouvoir, sexuel comme financier, la réduction de l'homme et de l'existence à son aspect biologique (son « fond merdeux », donc) ; autant d'éléments qu'on trouve déjà chez Dante. Le chemin du paradis passe au contraire par une connaissance historique et artistique approfondissant, tout en s'y approfondissant elle-même dans un mouvement circulaire dantesque, une pratique savante de l'amour, de la légèreté, du désintéressement total, de la gratuité, du jeu... Ce qui se traduit concrètement de diverses manières, au gré des différents romans, qui abordent d'ailleurs différentes périodes de la vie de Sollers ainsi que, comme nous le mentionnions en introduction, divers univers littéraires et artistiques. Dans *Passion fixe*, c'est la rencontre d'une femme et la pratique d'une relation amoureuse particulière, faite d'indépendance et de liberté, qui ramènera le narrateur sur la voie du paradis, le tout sur fond de mystiques orientales et occidentales. Dans *Le Cœur absolu*, c'est à un jeu social subtil que se livre le narrateur, à travers la fondation d'une petite société secrète, composée de trois femmes et deux hommes (le narrateur compris), dont le but unique est un bonheur placé sous le patronage de Casanova. Dans *L'Étoile des amants* [38](#), l'état paradisiaque s'obtient par un isolement contemplatif en compagnie d'une jeune fille, dans une maison au bord de la mer, et par la récolte méticuleuse de citations et d'extraits littéraires de toutes sortes, dont le point commun est leur haut degré de beauté. Mais dans tous les cas, il s'agit de cultiver, d'une manière toujours plus intense, toujours plus précise, toujours plus exclusive, un art de vivre (au sens fort de ces termes), qui devient *ipso facto* art de lire, puis art d'écrire, puisque : « Pour savoir écrire, il faut avoir lu et pour savoir lire, il faut savoir vivre », selon un aphorisme de Debord très souvent relayé par Sollers et qui résume à merveille le rapport au savoir que nous avons cherché à cerner dans ces quelques paragraphes.

23 L'évocation sommaire de la présence dantesque au cœur de l'œuvre de Sollers permet ainsi d'y isoler la figure quasi constante d'un auteur-narrateur érudit, qui tente en permanence de mettre son savoir au service d'une recherche et d'une culture du bonheur. Cet insolite « savant dans les lettres » pose en fait la question de la place et du rôle que peuvent jouer le savoir dans la littérature et la littérature dans le savoir. Car si l'ignorance et l'inculture sont les piliers certains d'un enfer fait de paralysie langagière, de falsification de la vérité et de privation de la sensation, la seule érudition ne suffit naturellement pas à se diriger vers le bonheur. Encore faut-il qu'elle soit mise au service d'un art de vivre dont l'orientation principale est, comme chez Dante, l'amour. En d'autres termes, s'il est primordial, en bon philosophe, d'aimer savoir, cette démarche ne peut véritablement prendre sens que dans l'optique finale de mieux savoir vivre, de mieux savoir écrire, pour mieux savoir aimer [39](#) ; et c'est seulement en suivant cette direction que la connaissance prendra sa teinte paradisiaque.

Notes

[1](#) Sauf mention contraire, tous les ouvrages cités dans les notes sont de Philippe Sollers.

[2](#) Citation de Joubert, en exergue d'*Une curieuse solitude*, Paris, Le Seuil, 1958.

[3](#) Paris, Gallimard, 2009.

[4](#) Paris, Le Seuil, 1961.

[5](#) Paris, Le Seuil, 1981.

[6](#) Paris, Gallimard, 1983.

[7](#) Paris, Le Seuil, 1968.

[8](#) Paris, Gallimard, 2010.

[9](#) Sur cette notion de « preuve », capitale chez Sollers, voir notamment *La Divine Comédie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000. Nous citons d'après la version poche de cet ouvrage : Paris, Gallimard, « Folio n° 3747 », p. 133.

[10](#) Paris, Desclée de Brouwer, 2010. L'ouvrage contient notamment la vidéo et le texte de la conférence donnée par Sollers au Collège des Bernardins, le 1^{er} juillet 2009 à Paris, le tout assorti d'un choix de textes et d'un petit film autour de Sollers et de Dante, *Vers le Paradis* de Sophie ZHANG et Georgi GALABOV.

[11](#) *Le Secret*, Paris, Gallimard, 1992, p. 196.

[12](#) C'est tout le sujet du chant XXXIII du *Paradis*, notamment où le verbe « godo » correspond au dénouement mystique de la fin de la *Divine Comédie* (voir DANTE ALIGHIERI, *op. cit.*, vol. 3, p. 920).

[13](#) *Tel Quel*, n° 23, 1965.

[14](#) Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

[15](#) Voir *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 9.

[16](#) D'après la dernière phrase d'*Une Saison en enfer* : « [...] et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps ».

[17](#) Allusion au néologisme de Dante, *trasumanar*, au vers 70 du chant I du *Paradis* (voir DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1997, vol. 3, p. 26).

[18](#) *La Divine Comédie*, Paris, Gallimard, « Folio n° 3747 », p. 23-24.

[19](#) *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 14-15.

[20](#) *La Divine Comédie*, Paris, Gallimard, « Folio n° 3747 », p. 12.

[21](#) *Ibid.*, p. 11.

[22](#) La coïncidence entre la lecture de la *Divine Comédie* et certains épisodes biographiques est détaillée par Sollers dans sa conférence au Collège des Bernardins, évoquée plus haut. On lira

aussi le chapitre qu'il consacre à Dante dans ses mémoires : *Un vrai roman, mémoires*, Paris, Plon, 2007, p. 227-237, en particulier.

[23](#) Paris, Gallimard, 2000. Le mot *fixe* peut être lu comme une référence possible au vers 3 du chant XXXIII du *Paradis*, où Dante désigne la Vierge comme « termine fisso d'eterno consiglio » (voir Dante Alighieri, *op. cit.*, vol. 3, p. 907).

[24](#) Paris, Gallimard, 2006.

[25](#) *Paradis*, chant XXXIII, vers 91-93 (voir DANTE ALIGHIERI, *op. cit.*, vol. 3, p. 920).

[26](#) Paris, Le Seuil, 1965.

[27](#) Paris, Gallimard, 1987.

[28](#) Détail anecdotique mais amusant : les jours durant lesquels nous écrivions ces quelques lignes, paraissait un jeu vidéo : *Dante's Inferno*, édité par les studios *Electronic Arts*. À l'heure où l'industrie du jeu vidéo a nettement pris le dessus sur celle du cinéma, il n'est pas inintéressant de se confronter à la manière dont on s'est pris pour adapter les 34 premiers chants de la *Divine Comédie* dans le but d'en faire un véritable spectacle interactif. Voici la description qu'en donne le site internet officiel [<http://www.ea.com/fr/jeux/dantes-inferno>] : « *Dante's Inferno* va emmener les joueurs dans la vision occidentale la plus emblématique de l'au-delà, créée au XIII^e siècle par le poète italien Dante Alighieri dans la première partie de son classique épique *La Divine Comédie*. *Dante's Inferno* raconte une histoire adaptée dont l'objectif est de délivrer une expérience de jeu d'action à la troisième personne à grand spectacle tout en apportant la vision de l'Enfer de Dante aux jeux vidéo. Les joueurs prennent le rôle de Dante plongeant en Enfer pour retrouver Béatrice, sa bien-aimée assassinée dont Lucifer a séduit l'âme pour l'entraîner dans les abîmes. Dante veut sauver Béatrice mais il réalise rapidement qu'il doit affronter ses propres démons en Enfer, pour sa propre rédemption. L'univers tourmenté et torturé du poète constitue une base idéale pour un jeu d'action-aventure à la 3^e personne : *Dante's Inferno*. »

[29](#) Voir la note précédente, mais surtout le film de Sophie ZHANG et Georgi GALABOV livré en DVD avec *Vers le Paradis. Sollers et Dante*, Paris, Desclée de Brouwer, 2010.

[30](#) *La Divine Comédie*, Paris, Gallimard, « Folio n° 3747 », p. 55.

[31](#) Le terme n'est pas que conventionnel ici, Sollers cherchant véritablement à mettre en scène des personnages chez qui l'aspiration au bonheur et le refus de l'enfer est vécu comme un héroïsme. « Héros » est par ailleurs un terme qu'il applique volontiers à certaines grandes figures d'artistes, comme Picasso (voir l'article « Picasso le héros » dans *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, 2001, p. 130-179).

[32](#) La notion de « jeu » est capitale chez Sollers, auteur de *Portrait du joueur* (Paris, Gallimard, 1985), qui défend un art de vivre qui consiste à « jouer de soi comme d'un instrument » (d'après un passage d'*Une curieuse solitude*, Paris, Le Seuil, 1958, p. 99).

[33](#) Fait rare, parce que, comme nous l'avons dit, les situations « infernales » qui jalonnent les romans de Sollers se traduisent très souvent d'une manière avant tout physique (douleurs,

crises, etc...). On en trouvera des exemples dans : *Paradis*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 199, ou dans : *Le Cœur absolu*, Paris, Gallimard, 1987, p. 233.

[34](#) *Passion Fixe*, Paris, Gallimard, 2000, p. 13.

[35](#) *Ibid.*, p. 15.

[36](#) Déclic dont on trouvera d'autres éminents exemples dans *Paradis*, *op. cit.*, p. 227, et dans *Le Cœur absolu*, Paris, Gallimard, 1987, p. 43.

[37](#) Comparaison qui n'est pas anodine, bien sûr, lorsqu'on connaît l'importance du personnage d'Ulysse et de l'*Odyssée* dans la pensée de Sollers. Voir notamment : *Guerres secrètes*, Paris, Carnets Nord, 2007.

[38](#) Paris, Gallimard, 2002.

[39](#) Je reprends ici à dessein les trois termes de la célèbre épitaphe souhaitée par Stendhal (« Qui giace Errico Beyle, milanese, visse, scrisse, amò [...] »), à qui Sollers consacre son roman *Trésor d'amour*, Paris, Gallimard, 2011.

Mohan Halgrain

Université de Neuchâtel

Du même auteur

- [La culture courtoise et le livre : un couple problématique in Cultures courtoises en mouvement, Presses de l'Université de Montréal, 2011](#)

© Presses universitaires de Rennes, 2014