

Université de Montréal

Sollers, malgré tout.
Analyse d'une trilogie : *Femmes, Portrait du joueur, Le Cœur absolu*

par
Marco Bergeron

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A. en études françaises

Décembre, 2003



PQ

35

U54

2004

V.023

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Sollers, malgré tout.

Analyse d'une trilogie : *Femmes, Portrait du joueur, Le Cœur absolu*

présenté par :

Marco Bergeron

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Ugo Dionne

Directeur de recherche : Pierre Popovic

Membre du jury : Catherine Mavrikakis

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objet trois romans de Philippe Sollers : *Femmes*, *Portrait du joueur* et *Le Cœur absolu*. Ces romans ont valu à leur auteur des critiques acerbes, souvent fort moralisatrices. On a déploré que, par ses choix esthétiques, Sollers contrevienne gravement à ce qui serait la loi fondamentale de l'évolution du champ littéraire : la tendance à l'autonomisation relative à l'égard des pouvoirs politiques, religieux et économiques. Nous nous proposons de montrer que les écrivains fictifs qui se chargent de la narration de ces romans font une analyse polémique de l'institution littéraire et qu'ils invitent à repenser les critères d'évaluation des œuvres. Dans un second temps, nous nous penchons sur les stratégies intertextuelles qu'utilise l'auteur pour représenter un type neuf de héros romanesque : celui du lecteur éclairé. Cela nous conduit à étudier le héros-lecteur en interaction avec sa société, aussi bien que la critique qu'il en propose. En dernier lieu, puisque nous constatons en cours de route que ce héros endosse un discours de pédagogue, nous cherchons à montrer quelle est l'éthique sur laquelle il s'appuie, en sondant les passages de l'œuvre où il promet un art de vivre.

MOTS CLÉS

Champ littéraire français ; XX^e siècle ; idéologie ; intertextualité ; rhétorique ; postmodernité.

ABSTRACT

This memoir has three of Philippe Sollers novels for object: *Femmes*, *Portrait du joueur* and *Le Cœur absolu*. These novels earned their author harsh criticisms, which were often strongly moralizing. Some had deplored that, by his aesthetic choices, Sollers contravenes seriously to what would be the fundamental law of the literary field evolution: the tendency to relative autonomisation towards political, religious and economic powers. We propose to show that the fictitious writers who take charge of the narration of those novels make a polemical analysis of the literary institution, and that they invite to reconsider the evaluation criteria of works. Secondly, we deal with the intertextual strategies that the author uses to represent a new type of hero: the enlightened reader. This leads us to study the reader-hero in interaction with his society, as well as the criticism that he makes of it. Lastly, since we realize along our research that the hero assumes a pedagogical discourse, we try to understand what is the ethics on which he leans by investigating the passages of the work where he promotes an art of living.

KEY WORDS

French literary field; XXth century; ideology; intertextuality; rhetoric; postmodernity.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé et mots clés en français.....	iii
Résumé et mots clés en anglais.....	iv
Table des matières.....	v
Liste des abréviations.....	vi
INTRODUCTION.....	1
PORTRAIT DES NARRATEURS EN ÉCRIVAINS.....	4
Préalable : une courte histoire de l'autonomisation du champ littéraire.....	4
Une nouvelle figure <i>doxique</i> de l'écrivain.....	8
Un écrivain autrement autonome.....	11
Une position refaite ; une position à défendre.....	21
La bouffonnerie médiatique.....	26
PORTRAIT DES NARRATEURS EN LECTEURS.....	30
Une société « post-épistolographique » ?.....	32
L'actualisation du savoir-lire dans les romans.....	36
PORTRAIT DES NARRATEURS EN SOCIOLOGUES.....	46
Le célibataire et son double.....	47
Le « spectaculaire intégré ».....	51
La stéréotypie déniée.....	56
Liberté, égalité, fraternité.....	63
Nietzsche aujourd'hui.....	71
PORTRAIT DES NARRATEURS EN VIVEURS.....	77
L'art de vivre.....	77
<i>Le charme discret de la bourgeoisie</i>	84
Les « mesures contradictoires » d'un jésuite baroque.....	90
L'art de la conversation.....	94
« Parlez-vous à vous-même ».....	97
L'emploi du temps.....	101
CONCLUSION.....	105
BIBLIOGRAPHIE.....	108

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Les abréviations utilisées dans ce texte sont :

- FEM : renvoie à Philippe Sollers, *Femmes*, Paris, Gallimard, 1983.
- POR : renvoie à Philippe Sollers, *Portrait du joueur*, Paris, Gallimard, 1984.
- COE : renvoie à Philippe Sollers, *Le Cœur absolu*, Paris, Gallimard, 1987.

INTRODUCTION

Les romans de Philippe Sollers, particulièrement ceux qu'on associe à sa « seconde manière¹ », lui ont valu un nombre considérable d'éreintements, de propos aigres et d'insinuations perfides. Ces commentaires sont toujours reliés à sa carrière d'homme public ou à ses changements de cap idéologiques et esthétiques, tenus pour le signe d'une versatilité opportuniste et immorale. Véritable sport national, la *capiturquination*² de Sollers semble connaître une popularité sans cesse grandissante.

Louis Pinto le décrit comme un ancien « salarié » des éditions du Seuil, un « intellectuel de parodie » à la tête de « l'effet *Tel Quel* », lequel aurait été « le produit d'une illusion collectivement entretenue à laquelle ont participé tous les auteurs qui avaient intérêt, à des titres divers, à brouiller les frontières entre disciplines ». Supputant les motivations qui auraient pu être celles de Sollers à entretenir la confusion, Pinto reconduit l'hypothèse de Jean-Pierre Faye, qui le suppose inculte : « Pour quelqu'un comme Philippe Sollers, qui n'a aucune idée de ce qu'est la philosophie de Kant et de Hegel, parler de Marx est une occupation qu'il devrait réserver à ses vacances³. » Aujourd'hui qu'il a mis fin à l'aventure telquelienne, on suppose encore que c'est par « intérêt », au sens le plus dépréciatif du terme, qu'il l'a fait. Il serait un auteur « qui finalement n'a rien d'autre à proposer que le portrait du pitre en narcisse et une œuvre qui n'est que stratégie d'auteur⁴ » ;

¹ Ugo Dionne, « Admirable et cavalier : le XVIII^e siècle de Philippe Sollers », *Lumen*, n° XX, 2001, p. 19.

² J'appelle *capiturquination* la transformation de quelqu'un en tête de Turc. Au moment où nous terminions ce travail, Philippe Sollers présentait une communication intitulée « Votre Turc préféré » au Septième Colloque des Invalides, « Les têtes de Turc » (responsables scientifiques : Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens), organisé à Paris par la revue *Histoires littéraires* à la fin du mois de novembre 2003, au Centre culturel canadien.

³ Louis Pinto, « Au sujet des intellectuels de parodie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, 1991, p. 66-77.

⁴ Jean-Philippe Domecq, *Qui a peur de la littérature ?*, Paris, Mille et une nuits, 2002, p. 83.

un « libertin blasé et jouisseur en bout de course ainsi que le laissent entendre quelques confidences distillées dans son dernier roman⁵ ».

Ce qui frappe dans la théorie de ces insultes et de ces anathèmes, c'est le fait qu'elles tournent autour d'un même motif : Sollers aurait trahi la mission fondamentale de l'écrivain, il aurait vendu son âme de créateur aux politiques, à la religion ou, plus récemment, au marché. En d'autres termes, il aurait gravement contrevenu à la loi fondamentale de l'évolution du champ littéraire : la tendance à l'autonomisation relative à l'égard des pouvoirs politiques, religieux et économiques. Il n'est pas étonnant de voir Pierre Bourdieu le condamner sans appel : Sollers serait un « maître du faire semblant », capable seulement de « *mimer* les gestes du grand écrivain » ; il aurait « toujours flotté, comme simple limaille, au gré des forces du champ⁶ ».

Contre ce flot d'injures — dont certaines sont peut-être méritées, là n'est pas notre affaire —, nous décidons d'adopter un véritable point de vue critique. Il appert que les romans de Sollers, mettant en scène des écrivains fictifs lancés dans l'espace littéraire et dans la société, décrivant le champ littéraire où ils évoluent et développant un point de vue singulier sur son histoire et son devenir, sont à leur manière des analyseurs de l'institution littéraire. Conséquemment, nous choisissons de jouer Bourdieu (sociologue) contre Bourdieu (polémiste) et d'analyser les narrateurs sollersiens à partir de ce point de vue méthodologique : « Là où on a coutume de voir une de ces projections complaisantes et naïves du genre autobiographique, [il convient de] voir en réalité une entreprise *d'objectivation de soi*, d'autoanalyse, de socioanalyse⁷. »

⁵ Éric Nauleau, *Petit déjeuner chez Tyrannie*, Lyon, La fosse aux ours, 2003, p. 49.

⁶ Pierre Bourdieu, « Sollers tel quel », dans *Contre-feux*, Paris, Raisons d'agir, 1998, p. 18-19.

⁷ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 56-57.

Nombre de commentateurs présentent Sollers comme un intellectuel médiocre, voire malhonnête, mais rares sont ceux qui lisent vraiment ses romans pour en faire la démonstration. Tandis que la critique laisse souvent entendre qu'il est un *écrivain* qui n'a pu se forger une notoriété d'*écrivain* que grâce à quelque influence « mafieuse⁸ » qu'il aurait exercée et exercerait toujours sur la scène parisienne, nous décidons de réévaluer ce jugement à la lumière d'une analyse sociocritique, qui montrera comment le « médiocre » s'y prend pour « manipuler l'opinion » à l'intérieur même de ses romans. Si une étude vite menée des stratégies mondaines et éditoriales de l'auteur montre qu'il est attaché à plaire (comme tout artiste) et à vendre ses écrits, cela n'interdit pas de montrer, par une lecture interne de l'œuvre, qu'il « entre en relation, au moins négativement, avec la totalité de l'univers littéraire dans lequel il est inscrit et dont il prend en charge complètement les contradictions⁹ », que ses « bassesses » n'indiquent pas forcément que son travail est dépourvu de mérites¹⁰. Nous nous proposons donc de lever le rideau d'infamie qui voile Sollers pour vérifier si, à partir d'un angle qui le fait voir comme un concurrent objectif de Bourdieu, il ne serait pas, paradoxalement, fait pour lui plaire.

⁸ Dans un dossier de la revue *Lire* intitulé « Sollers le Parrain », on s'interroge : « Il est partout. Sur les plateaux de télévision et dans les cocktails, à son bureau chez Gallimard et dans diverses rédactions parisiennes. Éditeur, critique, écrivain, Philippe Sollers use-t-il de ses réseaux pour manipuler l'opinion ? » Ce « cumul des mandats », qui seraient autant de « fonctions stratégiques », est « unique dans le monde des livres » (Marie Gobin, « Sollers le Parrain », *Lire*, n° 309, 2002, p. 26-38).

⁹ Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰ Nous prenons Foucault au mot : « On ne me fera jamais croire qu'un livre est mauvais parce qu'on a vu son auteur à la télévision. » (Michel Foucault, « Le philosophe masqué », dans *Dits et écrits. Tome II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 923-929)

PORTRAIT DES NARRATEURS EN ÉCRIVAINS

Préalable : une courte histoire de l'autonomisation du champ littéraire

Comme toutes les histoires, celle de la conquête de l'autonomie du champ littéraire a connu des moments forts :

Reconstruire le point de vue de Flaubert, c'est-à-dire le point de l'espace social à partir duquel s'est formée sa vision du monde, et cet espace social lui-même, c'est donner la possibilité réelle de se situer aux origines d'un monde dont le fonctionnement nous est devenu si familier que les régularités et les règles auxquelles il obéit nous échappent. C'est aussi, en revenant aux « temps héroïques » de la lutte pour l'indépendance où, face à une répression qui s'exerce dans toute sa brutalité (avec les procès notamment), les vertus de révolte et de résistance doivent s'affirmer en toute clarté, redécouvrir les principes oubliés, ou reniés, de la liberté intellectuelle¹¹.

La « lutte pour l'indépendance » — entravée brutalement au milieu du XIX^e siècle, et telle qu'ont dû la mener, par exemple, Flaubert et Baudelaire — représente l'un de ces épisodes héroïques. « Le point de l'espace social » que Bourdieu reconstruit oblige à se reporter à un temps où les écrivains étaient soumis à une forme nouvelle de dépendance envers le pouvoir : une « subordination structurale ». Puisque ce voyage dans l'histoire invite également à « redécouvrir les principes oubliés, ou reniés, de la liberté intellectuelle » (alors garantis par « les vertus de révolte et de résistance »), nous espérons que de le refaire rapidement nous permettra de mieux comprendre en quoi Sollers serait un traître à la mission de l'écrivain.

D'après Bourdieu, contrairement à la dépendance dans laquelle furent tenus les artistes d'Ancien Régime (et même, dans une certaine mesure, ceux de la Restauration), celle que subissent les artistes du second Empire est structurale. Puisque la valorisation du *goût*, du *beau langage*, et plus simplement de l'*art* était

¹¹ Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 86.

une des habitudes normatives des aristocrates d'Ancien Régime, ils pouvaient faire preuve d'une relative équité en matière d'appréciation esthétique, même s'ils étaient tout à fait iniques à d'autres égards. Les répercussions de la Révolution française furent capitales : l'épistémè du XIX^e siècle fut toute entière façonnée par elle. Les critères d'appréciation esthétique étant étroitement liés aux hiérarchies idéologiques qui s'imposent dans les discours, ils furent transformés en profondeur par la démocratisation.

Les aristocrates d'Ancien Régime se targuaient d'une supériorité morale à l'égard des basses choses matérielles qui les dispensait de prêter de la valeur à la rentabilité d'une œuvre, tandis que les bourgeois industriels du Second Empire ne reconnaissent la légitimité d'un travail artistique que s'il est rentable. La violence avec laquelle se sont affirmées les valeurs de *rentabilité* et de *profitabilité*, et le discrédit progressif dont fut victime le penchant, désormais tenu pour frivole, pour l'art et les choses intellectuelles, justifient en grande partie la vigueur de la réaction anti-bourgeoise des artistes de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Certes, le chemin qui mène l'écrivain à la consécration s'est resserré au fur et à mesure qu'il s'est lié à la recherche du profit. Cependant, les grands bourgeois du second Empire n'ont pas tous seulement souci de tirer un avantage matériel des écrits qu'ils financent ; certains veulent également trouver en eux un reflet positif de leurs manières d'être, de penser et d'agir. Ceux-là sont soucieux de s'approprier un capital symbolique qui ne soit pas strictement et platement bourgeois, capital que certains artistes sont en mesure de dispenser *via* leurs écrits. Les bourgeois qui apprécient ce genre de traitement ne dédaignent pas que, dans une juste mesure, des propos élitistes se fassent entendre chez eux. Ils créèrent ou contribuèrent à créer ce que Bourdieu nomme des « institutions bâtarde », salons éclectiques qui pouvaient acquérir une

réputation de prestige du fait d'être des lieux d'opposition et d'excentricité. Ceux qui les fréquentent sont des « personnages en porte à faux, assez puissants pour être pris au sérieux par les écrivains et les artistes, sans l'être assez pour être pris au sérieux par les puissants¹² ». Le salon de la princesse Mathilde, qui accueillait des écrivains comme Sainte-Beuve, Flaubert et les Goncourt, est le parangon de ces institutions hybrides, lieux intermédiaires entre la Cour et la bohème littéraire.

Cependant, l'ensemble du champ littéraire est demeuré structurellement subordonné à une forme de pouvoir impropre à reconnaître les singularités, encore moins à les encourager. Au début du XIX^e siècle à Paris, un afflux croissant de jeunes gens éduqués cherchant à faire carrière dans la littérature engendre un décalage entre l'offre et la demande sur le marché des biens culturels, ce qui n'arrange pas les choses. Les littérateurs qui n'arrivent à être admis nulle part ailleurs peuvent se réfugier dans la presse littéraire, alors en pleine expansion, mais ce n'est jamais qu'un pis-aller.

À mesure qu'ils se prolétarisent, les écrivains deviennent les uns pour les autres des concurrents, ce qui les invite à l'audace, l'originalité étant le plus sûr moyen de se distinguer. Et seule une nouvelle forme d'institution pourra accueillir et soutenir les entreprises littéraires vraiment novatrices. Une « société des artistes » qui soit « à elle-même son propre marché », mais surtout qui puisse garantir une reconnaissance sociale minimale, permettrait aux « avant-gardistes » de se soustraire à une précarité qui serait sans elle totale :

Elle offre aux audaces et aux transgressions que les écrivains et les artistes introduisent [...] l'accueil le plus favorable, le plus compréhensif ; les sanctions de ce marché privilégié, si elles ne se manifestent pas en espèces sonnantes et trébuchantes, ont au moins pour vertu d'assurer une forme de

¹² *Ibid.*, p. 91.

reconnaissance sociale à ce qui apparaît autrement (c'est-à-dire à d'autres groupes) comme un défi au sens commun¹³.

Des écrivains plus ou moins étroitement affiliés à ce « marché privilégié » vont défendre des règles du jeu différentes de celles de la politique et du pouvoir économique. En promulguant une approche esthétique et éthique inédite de la littérature, Flaubert va contribuer à faire de la marginalité de l'« incompris » un signe d'élection. De même, Baudelaire, cherchant à transformer le sulfureux en valeur positive, va dégager une possibilité de s'affranchir du « bon sens » bourgeois, système vissant l'herméneutique à la morale, utilisé pour distinguer l'audace permise de l'inacceptable.

Progressivement, un « *nomos* » — une loi fondamentale — inédit va être intériorisé dans les mentalités de la « société des artistes ». Ce code novateur suppose « l'indifférence [de l'artiste] à l'égard des pouvoirs et des honneurs¹⁴ » et entraîne « l'institutionnalisation de l'anomie, [processus] au terme duquel nul ne peut se poser en maître et possesseur absolu du [...] principe de vision et de division légitime¹⁵ ». Avec ce *nomos* singulier, c'est la logique d'avant-garde qui naît : l'artiste pourra désormais être légitime aux yeux de ses pairs seulement, c'est-à-dire n'être compris d'aucune autorité extérieure sans que son existence sociale soit niée pour autant. Dès lors, il lui sera loisible de risquer des expériences esthétiques hasardeuses, puisqu'il pourra au moins s'attendre à ce que ses confrères lui attribuent le mérite du « chercheur ».

¹³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹⁵ *Ibid.*, p. 222. « Durkheim appelle *anomie* cette situation dans laquelle les échelles de valeurs et de normes changent rapidement et deviennent indéfinissables » (Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, p. 20). Cette définition rencontre bien la logique d'avant-garde esthétique, dont un des principes veut que ce qui distingue l'art authentique de l'inauthentique soit à la fois changeant et difficilement décidable, réservant ainsi à une élite la possibilité d'opérer cette distinction.

Là où règne l'anomie comme *nomos* se construit un « monde à l'envers ». En ce monde est valorisée l'aptitude de l'écrivain à jongler avec les critères changeants d'appréciation ; à plaider de manière convaincante pour des idées neuves dont les qualités échappent au goût commun du fait même de leur nouveauté ; à repérer, dans le jeu des possibles qui lui est ouvert, un style « de pointe » susceptible de le distinguer de ses concurrents. En bref, dans le champ de production restreinte, la reconnaissance se gagnera désormais en faisant naître l'impression subtile, partagée par ceux qui savent, qu'en dépit des rumeurs circulant à l'extérieur, la démarche adoptée est juste, authentique et supérieure.

Puisque la capacité de reconnaître la supériorité d'idées neuves devient essentielle à l'acquisition d'une légitimité au sein du champ, la cohésion de celui-ci et la cohérence de son évolution seront assurées si des idées neuves s'y succèdent continuellement. Les perspectives neuves, les paradoxes, les remises en question et les démentis d'idées anciennes ayant été légion, le continuel dépassement des avant-gardes les unes par les autres n'a connu par la suite pour ainsi dire aucun répit. L'histoire de la littérature récente, celle de la deuxième moitié du XIX^e siècle jusqu'aux années 70 du XX^e, épouse conséquemment le récit de la succession de ces avant-gardes. Que l'auteur que l'on situe historiquement ait fait partie ou non d'un « mouvement » ou d'une « école » littéraire importe peu : sa reconnaissance posthume, c'est-à-dire son inclusion dans une histoire, dépend désormais de sa capacité à devancer, seul ou avec d'autres, une arrière-garde sans cesse renouvelée.

Une nouvelle figure *doxique* de l'écrivain

En s'affirmant progressivement, le processus d'autonomisation du champ littéraire a indiqué comment l'histoire de la littérature française moderne devrait être

lue. De cette histoire, telle qu'elle a été racontée par les agents du champ de production restreinte, a émergé une image, une idée de l'écrivain d'avant-garde, qui a pris valeur de symbole. Presque toujours « maudit », en tout cas certainement toujours « incompris », ne fût-ce qu'un certain temps, l'écrivain d'avant-garde partage sans reste la scène du champ de production restreinte avec celui que Dominique Noguez appelle le « grantécrivain¹⁶ ». Les écrivains qui parviennent à être reconnus à l'une ou l'autre de ces deux enseignes sont ceux qui s'adaptent au mieux à la logique de distinction particulière qui règne dans le champ.

Cette logique a doté l'écrivain d'une nouvelle essence : le devoir être (ou paraître) *désintéressé*. Pénétrer ce paradoxe, prétend Bourdieu, est une condition *sine qua non* à la compréhension des stratégies qu'adopte un auteur pour se faire une place. Le nœud de ce paradoxe tient à ce que la légitimité d'une autonomie radicale de l'écrivain à l'endroit de toute chose politique ou sociale (radicalisme qui engendre la doctrine de « l'art pour l'art ») n'a jamais pu faire consensus au sein du champ. C'est que la difficulté n'est pas tant de faire admettre que l'écrivain peut sacrifier son existence sociale à sa mission artistique, mais de justifier que le caractère sacré de cette mission rend légitime son indifférence au sort de la société elle-même. Pour cette raison, la « bonne » autonomie semble n'avoir jamais été définie. La pérennité de l'opposition entre des artistes qui disent œuvrer au nom de « l'art pour l'art » et d'autres au nom de « l'art engagé », ou d'idéologies parentes, en témoigne.

Cependant, l'écrivain ambitieux n'a pas seulement intérêt à résoudre cette antinomie originelle. En effet :

¹⁶ Dominique Noguez, *Le Grantécrivain et autres textes*, Paris, Gallimard, 2000. Il est à noter que le « grantécrivain » dépeint par Noguez est à la fois l'antithèse et le complément de l'écrivain maudit : « [L]e grantécrivain a la peau dure et il est le contraire du *poète maudit*, autre figure intéressante de l'ethnologie littéraire (le contraire ou le complément : il peut avoir lui-même assez longtemps connu une sorte de malédiction, comme Gide, mais il s'en est sorti ; le *grantécrivain* est un poète maudit qui fait de vieux os, de même que le poète maudit, Rimbaud, par exemple — d'aucuns se sont plu à l'imaginer —, est peut-être un futur *grantécrivain* mort trop tôt). » (*Ibid.*, p. 28)

[À] mesure que le champ se ferme sur soi, la maîtrise pratique des acquis spécifiques de toute l'histoire du genre qui sont objectivés dans les œuvres passées et enregistrés, codifiés, canonisés par tout un corps de professionnels de la conservation et de la célébration, historiens de l'art et de la littérature, exégètes, analystes, fait partie des conditions d'entrée dans le champ de production restreinte (p. 398).

L'écrivain valorisera-t-il le « fond » ou la « forme », « l'éthique » ou « l'esthétique » ? Défendra-t-il une méthode risquant d'être associée à la « réaction » ou à la « progression », à la « droite » ou à la « gauche », au « populisme » ou à l'« élitisme » ? Pour l'artiste qui souhaite percer dans le champ comme avant-gardiste autonome, il devient essentiel de maîtriser le langage, la logique et les enjeux des taxinomies problématiques qui classent ses agents. La pratique littéraire va perdre graduellement de son innocence et devenir de plus en plus réflexive. Il s'agit là d'une conséquence de la spécialisation, commune à tous les champs du savoir, et allant s'aggravant (au sens littéral) à mesure que les champs se ferment sur eux-mêmes. En ce sens, l'écrivain du champ de production restreinte est tenu d'être un *spécialiste* de son savoir, et il doit l'être autant que le sociologue, le philosophe ou l'anthropologue.

Ainsi se dessine dans ses grandes lignes le portrait de l'écrivain moderne : il ne devra compter ni sur la commandite ni sur le mécénat, ce qui risquerait de compromettre son autonomie ; il ne prendra pas le marché pour cible, puisque les « lois du marché » sont autant de dictats qui imposent des contraintes formelles ; qui plus est, puisque le marché est essentiellement ou bourgeois ou populaire, l'attente d'art qui s'y fait entendre est d'autant plus illégitime qu'elle n'admet pas une trop nette propension à l'intellectualisation des enjeux esthétiques (propension qui accompagne souvent la réflexivité, qui elle est attendue des spécialistes). L'écrivain moderne cherchera donc à être reconnu par ses pairs (à défaut d'être payé par eux).

Pour ce faire, il aura tout avantage à se montrer apte à gérer l'anomie qui règne dans le champ, c'est-à-dire à se jouer de l'instabilité des systèmes de valeurs qui s'organisent et se désorganisent autour de taxinomies récurrentes. Son champ se spécialisant toujours davantage, il devra en dernière instance prouver qu'il produit de la « littéarité ». Parce que l'indifférence, contrairement à l'autonomie, n'est pas une valeur arrêtée dans le champ — puisque le principe premier de l'autonomisation du champ est ambivalent —, il s'attendra à être critiqué dès qu'il accumulera, forcément ou malgré lui, des signes de complicité avec les doctrines de « l'art pour l'art » ou de « l'art engagé ».

Un écrivain autrement autonome

Les narrateurs de *Femmes*, de *Portrait du joueur* et du *Cœur absolu* sont très différents. Philippe Forest décrit celui de *Femmes* en ces termes :

Le livre se présente [...] comme une longue confession d'un journaliste dont seul le prénom — « Will » — nous sera connu. Américain vivant à Paris, catholique issu d'une nation majoritairement protestante, de langue maternelle anglaise mais écrivant et s'exprimant essentiellement en français, il est à cheval entre plusieurs mondes [...].

Mais le mécanisme narratif mis en place est en fait plus complexe. Dès les premières pages du roman, Will nous avertit en effet que son texte ne sera pas publié sous son propre nom mais sous celui d'un écrivain français qui, tout en retravaillant son manuscrit, en lui donnant forme, lui servira à dissimuler sa véritable identité.

Cet écrivain se nomme S. Il est l'auteur d'un livre d'avant-garde intitulé *Comédie*, dépourvu de toute ponctuation¹⁷.

Ce narrateur est double, mais pas parce que la voix narrative serait tantôt déléguée à Will, tantôt à S. *Femmes* est narré par deux narrateurs, cependant le lecteur ne peut en aucun temps savoir lequel est détenteur de la voix et du point de vue narratif.

¹⁷ Philippe Forest, *Philippe Sollers*, Paris, Seuil, 1992, p. 268.

Voici comment Will résume le mode de fonctionnement de cette double narration : « Je suis heureux qu'il [S.] ait accepté de m'aider. Il vient le matin, deux fois par semaine... Je lui montre ce que j'ai écrit... Il l'emporte, me rapporte ce qu'il a corrigé, mis au point... » (FEM, p. 83) Les paramètres de l'entente qui lie les narrateurs sont flous : S. semble libre d'intervenir de manière importante dans le récit ; il n'est certainement pas un simple correcteur. Le ton et le rythme de la narration, par exemple, tout à fait particuliers du fait de l'abondance des points de suspension, seraient de son initiative : « Je lui demande si, dans la version française, il n'abuse pas des points de suspension... Je sais bien, Céline, mais est-ce qu'on peut aller aussi loin... Oui, me dit-il, le procédé peut désormais être généralisé. Il faut aller vite, et légèrement. Ou pas de ponctuation du tout, ou celle-là » (FEM, p. 83-84). L'identité du narrateur est problématique : Will, qui dit « Je » avec vigueur, n'est pas seul à endosser ce « Je ». La coécriture fictive du roman permet de se représenter une coalition d'écrivains partageant un même point de vue ; c'est une manière pour Sollers écrivant *Femmes* seul d'imaginer un adjuvant à son projet, et de représenter dans le roman un champ de production restreinte minimal, où deux écrivains s'accordent mutuellement de la légitimité. Ces deux compères font front commun lorsque, dialoguant, ils pensent ensemble l'état du champ : ils démontrent alors leur commune maîtrise de l'ensemble des concepts qui y sont utilisés pour critiquer les œuvres, et se montrent capables de discréditer certains d'entre eux.

Dès le départ, ces deux narrateurs qui n'en font qu'un¹⁸ sont aptes à anticiper la réception qui sera faite de leur récit : il sera considéré comme misogyne, vulgaire, réactionnaire, opportuniste parce que lisible (en comparaison du précédent ouvrage de S., sa *Comédie*, roman sans ponctuation), d'extrême droite, illisible (parce que,

¹⁸ Nous parlerons dorénavant comme si le récit n'était fait que d'un seul point de vue, pour rendre la lecture de ce travail plus facile. Gardons cependant en mémoire la « bi-focalisation » particulière de la narration.

bien que possédant une intrigue et des personnages, il n'est pas assez savamment construit), le fait d'un plagiaire, d'un pilleur (car rempli de citations), mystique (parce que le narrateur y fait l'apologie du catholicisme). Tout au long du roman sont anticipés et discutés les facteurs de disqualification de l'œuvre que sont susceptibles d'utiliser les instances de légitimation, ce qui rend *Femmes* éminemment réflexif. Mais ce n'est pas qu'en les anticipant, par des digressions au récit, que le narrateur démontre sa connaissance de la critique littéraire : de toutes parts il est assailli de critiques qu'il conteste concernant le roman qu'il écrit et que pourtant personne n'a lu. Comment, faisant fi des critiques qu'on lui assène, cherche-t-il à convaincre qu'il est un grand écrivain, méritant d'obtenir une légitimité optimale dans le champ ?

Son comportement et son parcours intellectuels sont suspects : prises de positions politiques extravagantes, revirements idéologiques à répétition, propension à se montrer léger devant les questions graves et sérieux devant des bagatelles. C'est en ces termes que les personnages qui l'entourent dans le roman parlent de lui, et c'est en raison de cette désinvolture, de ce dilettantisme idéologique qu'il est marginalisé par eux. Les oppositions gauche/droite et progressiste/réactionnaire sont celles qu'ils utilisent le plus souvent pour le qualifier et, subséquemment, le disqualifier.

Ludique, goûtant le paradoxe, tout sauf bien-pensant, le narrateur de *Femmes* n'est estimé dans aucune sphère sociale : sont ainsi réunies les causes premières de son extériorité¹⁹. Cependant, le choix qu'il a fait d'écrire un *roman* est l'objet du plus commun des reproches qui lui sont adressés. Sollers passe par ce biais pour repenser l'histoire de la légitimité des genres. Selon les cas, le refus du roman s'opère au nom

¹⁹ L'identité américaine de Will, à cet égard, ne joue qu'un rôle minimal : ce n'est pas elle, en définitive, qui permet de poser un regard extérieur sur la société intellectuelle parisienne. Cependant, elle convoque un réseau de stéréotypes qui, retravaillés dans le roman, permettent à Sollers de représenter une alliance artistique franco-américaine sur laquelle il conviendra de revenir.

de deux critères différents : tantôt parce que le genre serait périmé ; tantôt parce que le rôle que lui assigne le narrateur et la littérature romanesque telle qu'il la définit seraient irrecevables. Les personnages qui, dans *Femmes*, contestent la pertinence du genre romanesque sont pour la plupart des intellectuels qui pratiquent des genres concurrents. Par exemple, c'est un collègue de Will au « journal » qui se montre dédaigneux. Le narrateur signale à son sujet : « J'ai remarqué qu'un cliché revient sans cesse dans les articles de Robert... “ Les êtres et les choses ” » (FEM, p. 276). L'allusion au livre de Foucault *Les Mots et les choses* est évidente. Par métonymie, le lecteur est conduit à associer ce mépris pour le genre romanesque aux tenants du structuralisme : « [d]ans “ roman ”, prononcé par [Robert] à l'instant, un orage bref vient de passer avec violence... Dégoût... Mépris... Genre taré... Indigne d'un esprit supérieur... » (FEM, p. 277). Dans quelle mesure les structuralistes seraient-ils concurrents des écrivains, et au nom de quoi mépriseraient-ils leur pratique ? Dominique Noguez, après avoir décrit brièvement le système concurrentiel qui opposait déjà le poète au philosophe dans la Grèce du V^e et du IV^e siècle av. J.-C., note que

cette mise au rancart du poète par le philosophe [...] obéit à des motivations très différentes mais constitue « ethnologiquement » un événement du même type que l'éclipse, en France, dans les années soixante, de l'écrivain par ceux qu'Yves Buin a appelés, depuis, les « crapules structuralistes » — ou, pour dire cela de façon plus aimable, le remplacement partiel de l'homme de la littérature par l'homme des sciences humaines²⁰.

Le narrateur de *Femmes* décrit lui aussi les hommes des sciences humaines, en tout cas ceux qu'il a fréquentés, comme des « crapules ». Ayant côtoyé ses concurrents, il prétend que ceux-ci, non content de jouir d'une enviable autorité parmi l'intelligentsia, auraient voulu évincer les écrivains de l'arène intellectuelle. Le

²⁰ Noguez, *op. cit.*, p. 11.

brassage idéologique et théorique opéré par ceux qu'il peint comme les véritables mandarins des années 1960 et 1970 aurait visé à une réorganisation des rapports de forces entre « philosophes-professeurs » et écrivains :

[C']était le temps où j'avais décidé, piqué au vif, de leur montrer que j'étais aussi un penseur... Que je pouvais, si je le voulais, disserter moi aussi sur les sujets les plus compliqués... [...] Elles m'agaçaient, les filles, avec leur culte des philosophes-professeurs... [...] Jamais la vision du monde PC n'a été plus forte que dans les années 70... Je dis « PC », mais il faut nuancer... Il vaudrait mieux parler d'une grande nébuleuse « de gauche » allant des États-Unis au Japon, une galaxie entière avec ses amas, ses constellations, ses météores... Marxismes, psychanalyse, linguistique... « Nouveau Roman »... Structuralisme... Éruptions de savoirs locaux... [...] *Le plus clair, dans tout ça, c'était une formidable entreprise de destruction du « Sujet »... Le Sujet, tel était l'ennemi...* [...] Un vertige, une avidité d'anonymat sans précédent... Volonté de suicide dans la rigueur.. Ou plutôt de négation de soi portée à l'incandescence... Bien entendu, sous ces déclarations fracassantes, les mêmes passions subsistaient, intactes... C'était la lutte pour le pouvoir entre les quelques noms qui abolissaient les noms... Intrigues, jalousies, vanité de tous les instants... (je souligne ; FEM, p. 102)

Ce passage constitue un argument *ad hominem* visant les complices de ce qui aurait été une vaste entreprise de destruction cherchant à se faire passer pour une libération. Parmi les « quelques noms qui abolissaient les noms », nous pouvons penser par exemple à Deleuze et Guattari²¹. D'après le narrateur, cette « négation de soi portée à l'incandescence » est une entreprise destructrice parce qu'elle épouse la société anonyme qui se met en place au même moment. Entre autres choses, *Femmes* se propose d'être un analyseur des passions demeurées intactes malgré leur escamotage

²¹ Et, dans l'actualité, à un jeune collectif nommé Tiqqun, dont les membres sont anonymes : « Le Tiqqun, en effet, a un drôle de nom parce qu'il ne veut pas être repérable comme sujet indivis. Il a tout à fait raison, le Tiqqun, de prendre ses distances avec le sujet ; il s'inscrit par là dans une belle et forte tradition philosophique. Deleuze et Guattari, qui ne croyaient plus, eux non plus, au sujet, voulaient faire pareil, au début, avec *Mille plateaux*. Ils ont beaucoup cherché : “ mazschinne et linedefouite ? ”, “ daisir et abafreud ? ”, “ Zomerhi et redeterrideterritorialisation ? ”. Mais ils y ont renoncé, et ont gardé lâchement leur nom, probablement sous la pression sournoise de l'habitude, ou de quelque inconsciente vanité d'auteur. » (Jérôme Ceccaldi, « Rions un peu avec Tiqqun », *Multitudes*, n° 8, 2002)

par les théoriciens anti-subjectivistes de tout acabit. Ce qu'on peut repérer par ailleurs, et ce dans chacun des romans, c'est l'hypothèse selon laquelle l'exigence d'anonymat se serait manifestée avec une violence particulièrement virulente à l'endroit des romanciers. Parmi les doxographes, le romancier aurait perdu de sa crédibilité, les hommes des sciences humaines, les « professeurs-philosophes » dépersonnalisés appartenant à la « nébuleuse “ de gauche ” », étant devenus de véritables potentats. D'ailleurs, le mépris à l'endroit du genre romanesque n'est pas l'apanage des littérateurs concurrents. Flora, l'amante anarchiste, croit elle aussi que la pratique du genre est débilite :

« Robert est comme moi. Il pense que ton titre est mauvais. [...] Trop général. Traînant partout. Magazine. Genre mièvre. Poétique. [...] »

Flora fait la moue. Elle sait. Elle connaît ceux qui savent. En réalité, ce n'est pas du titre qu'il est question. [...] La vérité, c'est que je ne devrais pas écrire de roman. Je ne devrais surtout pas écrire *ce* roman. [...] Il faut que je me tienne à la place que la communauté veut bien m'assigner. Celle d'étranger journaliste-penseur.[...] Le reste est inutile. La fiction est inutile (FEM, p. 267).

Si des écrivains osent encore se faire romanciers, les mandarins attendent d'eux qu'ils collaborent à leur entreprise. Dès lors, sont irrecevables les romans donnant la parole à des narrateurs utilisant le « je » de manière ostentatoire, faisant résonner dans ce « je » une parole fortement individualisée et, à plus forte raison, osant se désigner comme siège de la connaissance. Or, c'est très exactement ce type de narrateur qui non seulement prend la parole dans les romans de Sollers, mais qui revendique cette prise de parole en tant que Sujet. Parce que l'entreprise de sauvegarde qu'ils opposent à celle de démolition menée par les « philosophes-professeurs » est une lutte pour la reconnaissance d'un habitus, les narrateurs sont amenés à composer un « art de vivre » d'écrivain comme Sujet. Ayant

« [l']assurance d'être [...] détenteurs de l'excellence en matière de style de vie », « sous apparence de dire ce qui est », ils effectuent en fait un « travail de construction d'une réalité sociale [...], qui n'est autre que l'identité sociale du producteur intellectuel²² ». Ils ont donc une position à construire dans le champ littéraire fictif élaboré par les romans.

Les narrateurs de Sollers cherchent en fait à retrouver une place, jadis occupée et valorisée par certains écrivains, mais qui aurait été sacrifiée, voire abolie. En cela, le travail intertextuel opéré dans ses romans consiste à rappeler cette position à notre mémoire et à la valoriser. En analysant ce travail, nous pourrions discuter en connaissance de cause l'idée d'un Sollers « pilleur ». En effet, nous espérons montrer que derrière cette simplification moralisatrice se dissimule non seulement une hostilité douteuse à l'égard d'une pratique volontariste de l'intertextualité, mais également la vérité du projet sollersien tel que nous tâchons de la définir.

Les « pastiches céliniens », par exemple, seraient particulièrement détestables : « On peut choisir, il est vrai, de détester cet énorme ragoût. Il suffit de n'y voir que l'esbroufe, la roublardise, [...] les pastiches céliniens²³. » Pourtant, ces pastiches se présentent comme toute autre chose que de l'esbroufe. La posture d'exclusion que représente la position de Céline dans le champ littéraire paraît certainement attrayante aux yeux d'un auteur qui, sans cesse, cherche à s'appropriier les gallons de l'extériorité. Mais il y a plus que ce désir d'être reconnu comme exclu radical : le narrateur de *Femmes* est également un élève du Céline analyste-blasphémateur. Il ose par exemple citer un passage de *Mea Culpa* : « L'envie tient la planète en rage, en tétanos, en surfusion... Tout créateur au premier mot se trouve à

²² Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 99-100.

²³ François Nourissier, « Sollers : dans le noir de la cible ? », *Le Figaro littéraire*, 26 février 1983, p. 47.

présent écrasé de haine, concassé, vaporisé », passage qu'il commente de la sorte : « Retour d'URSS... C'est-à-dire de l'avenir... Blasphème... » (FEM, p. 268)²⁴.

Suivant notre hypothèse, il convient de nous demander ce que Sollers gagne à pasticher Céline, et non, comme le font bon nombre de ses commentateurs, s'il fabrique du « sous-Céline ». Pourquoi, comment et au nom de quoi louer cet auteur sacrilège ? et pourquoi vouloir reprendre sa place, dans l'état du champ tel qu'il se présente ? Pour formuler une réponse, il faut analyser dans un premier temps les stratégies discursives qu'emploie Sollers pour refondre positivement l'image de Céline. Dans un des textes qu'il lui a consacrés, nous retenons les passages qui ont pour but apparent de décrire (et de légitimer) une position éthique ou esthétique d'écrivain :

Pas de romans, prononce le surréalisme ? Réalisme socialiste, dira-t-on bientôt ? Envers et endroit d'une même imposture, semble juger Céline. Il faut raconter vite le fond de l'escroquerie collective, le besoin caricatural de rôles, le mensonge des sentiments. [...]

Après la catastrophe [celle de la Deuxième Guerre mondiale], le danger principal n'est plus le fascisme mais le communisme. Ce qui signifie, en littérature, la présence hégémonique de Sartre plutôt que celle d'Aragon. [...]

[L]e bouc émissaire [Céline antisémite], au moins attend-on de lui qu'il soit grave, pénétré de sa faute, tragique, pathétique, responsable, confit en dévotion ou en repentir. Rien de tel chez Céline qui va développer [...] une technique de comique bouffon. [...]

Encore une fois, c'est le fait qu'il en *rie* [de l'ordure universelle] qui nous paraît énorme. [...]

²⁴ Il semble important de souligner que Sollers n'admet pas Céline en bloc : « Après [son retour d'URSS, Céline] a foncé directement dans l'antisémitisme, idiotie superficielle... Oubliant le mal en soi... Voulant trouver une cause... Isolant les juifs, comme s'ils étaient pour quelque chose dans la mécanique animée ! Il se met à défendre la santé, l'authenticité, la femme ! Contresens gigantesque ! Erreur de diagnostic ! Médecin de banlieue ! Génial périphérique ! À l'envers ! Au contraire, au contraire... S'il n'y avait pas les juifs et leur acharnement à désigner le point de fuite universel, la pente et la fente, on ne saurait rien de l'imposture a priori ! » (FEM, p. 268)

Basse époque, amnésie, langue de bois, frigidité, inflation organisée, pléthore de marchandises falsifiées, tout le spectacle actuel est ainsi annoncé par Céline (livres et lettres du même tissu), c'est-à-dire par un économiste radical, un spécialiste du taux de sensation juste dans le système nerveux. De toute façon, la mise systématique en images de la réalité ne laisse à l'écrivain que l'intérieur direct qui est donc redevenu le grand mystère, la denrée rare, puisque l'histoire entière est manipulée comme un film.

On comprend donc que le roman doit également raconter les conditions dans lesquels il s'écrit. [...]

[Citation d'un passage où Céline explique qu'il est « instantanéiste », que sa spécialité d'écrivain porte sur la description de l'instant qui passe.] Tout est fait maintenant pour dérober au sujet vivant son temps, le Temps. Plus de droit à la gratuité du temps²⁵.

L'important pour nous n'est pas de polémiquer sur la validité ou l'invalidité du portrait de Céline tracé par Sollers. Notre but est simplement de montrer comment l'écrivain s'y prend pour cautionner le bien-fondé de son entreprise narrative. Il ne produit pas du « sous-Céline » à répétition dans ses romans ; il réactualise la posture énonciative de « l'instantanéiste » dans la mesure où elle lui paraît, parmi celles offertes, la plus à même de lui faire accéder à une place avantageuse dans le champ.

Céline écrit des romans même si l'école surréaliste n'en veut guère. Il s'attache à peindre « le fond de l'escroquerie collective » même si le Réalisme socialiste commande des romans qui rendent compte de l'avenir radieux du prolétariat. Sollers reprend à son compte cette définition avantageuse du roman comme outil servant à révéler l'arnaque universelle. En effet, toutes les formes d'organisation sociale, des plus simples aux plus complexes — le mariage, l'académisme artistique, l'allégeance politique, l'amitié, jusqu'aux simples structures du raconter et de la rumeur —, sont chez lui dépeintes comme des fraudes devant être dévoilées. Pour lui, le roman est l'unique médium pouvant mener à bien cette

²⁵ Philippe Sollers, « Stratégie de Céline », dans *La Guerre du goût*, Paris, Gallimard, 1996, p. 162-183.

entreprise. Un protocole est ainsi assigné à la procédure de marquage des énoncés permettant d'assurer la littérarité romanesque d'un texte. C'est dire qu'il n'hésite pas à participer au jeu qui conduit à la redéfinition perpétuelle de la fonction du roman. Au mandat qu'il assigne au roman vont s'ajouter des manières de faire correspondantes.

La description des « conditions dans lesquels il s'écrit » est l'une des manières d'aborder le roman par lui retenues. À la résistance que lui opposent ceux qu'il déjoue, l'écrivain fictif représenté par Sollers répond par la description moqueuse de cette résistance. L'acharnement dont il est victime pour que son projet avorte devient matière romanesque. Son refus de chanter les mérites de quelque idéologie collectiviste que ce soit (féministe et socialiste au premier chef) lui vaut d'être étiqueté écrivain sans scrupule, ce qui lui permet de se proclamer bouc émissaire. La manière de réagir à cette stigmatisation est empruntée à Céline lui-même : « Le bouc émissaire, au moins attend-on de lui qu'il soit grave, pénétré de sa faute, tragique, pathétique, responsable, confit en dévotion ou en repentir. Rien de tel chez [Sollers] qui va développer [...] une technique de comique bouffon. » Nous pourrions montrer que chacun des commentaires que Sollers fait de Céline s'applique aisément à sa propre démarche d'auteur et à celle des écrivains qu'il représente. Ce qu'on doit retenir, c'est qu'il n'y a rien de gratuit dans cette manœuvre d'appropriation, et que le travail rhétorique qu'il fournit pour créer des similitudes entre ses façons de faire et celles de Céline s'entreprind grâce à une lecture forte, non seulement des textes de cet auteur, mais également des conditions historiques et sociales de leur émergence. Pour cette raison Sollers est certainement l'un des

auteurs contemporains les plus conscients de l'état du champ, et donc des plus à même d'y tenir une position qui ne soit pas « naïve²⁶ ».

Une position refaite ; une position à défendre

Tout ce que nous avons dit de l'habit célinien que cherche à endosser le narrateur de *Femmes* pour s'expliquer et nous expliquer son statut d'écrivain vaut aussi pour le narrateur de *Portrait du joueur*. Cependant, cumulant différentes postures pour définir « l'identité sociale du producteur intellectuel » qu'il valorise, Sollers assigne cette fois à l'écrivain un « devoir être » relativement différent. La figure de Céline reste présente dans les romans après *Femmes*, mais elle semble devenir de moins en moins nécessaire. Cela tient peut-être à ce que les romanciers mis en scène, poursuivant toujours l'objectif célinien de démasquer « le fond de l'escroquerie collective », s'attardent désormais moins à narrer la persécution dont ils sont victimes qu'à démontrer qu'il est possible de lui échapper.

Une des ambivalences sollersiennes les plus frappantes a d'ailleurs trait à cette dialectique opposant le pessimisme affligeant du constat (tout ce qui est collectif est fondé sur une escroquerie) et l'optimisme grandiloquent dans l'évocation des solutions possibles (valorisation intempestive et gaie de la solitude et des communautés savamment choisies et/ou créées). Plus Sollers cherche à faire pencher

²⁶ Cette connaissance de l'histoire du champ s'exprime chez Sollers dans ses textes théoriques, comme on a pu le voir en faisant entrer en résonance *Femmes* et « Stratégie de Céline », mais également à l'intérieur même des romans. Dans la mesure où la figure de Céline en est une parmi d'autres lui permettant tout à la fois de réinventer une position et de la légitimer, nous pourrions relire à notre avantage les passages où Will commente Picasso (FEM, p. 148-154), le de Kooning des *Women* (FEM, p. 164-165) ou le Bukowski de *Women* (FEM, p. 207-210). Remarquons que la présence de deux peintres au sein de cette courte liste n'est en rien étonnante puisque, depuis le début de l'autonomisation des champs littéraires et picturaux, « ont pu se trouver cumulées des découvertes qui, rendues possibles par la logique spécifique de l'un ou l'autre des deux champs, apparaissent rétrospectivement comme des profils complémentaires d'un seul et même processus historique » (Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 221).

la balance du côté de son optimisme, plus la figure et la manière célinienne s'éloignent.

Mais restons-en pour l'instant à la figure de l'écrivain telle qu'elle s'élabore dans *Portrait du joueur*. Le narrateur ici n'est pas seulement écrivain, il est également éditeur. Il a été membre actif d'une maison d'édition, la maison de « L'Autre », qu'il a quittée « après avoir publié [un] best-seller érotique chez un autre éditeur » (POR, p. 121). Cet écrivain se verra reprocher plusieurs choses, dont cette double posture d'écrivain-éditeur :

Je revois Bontemps [éditeur en chef de la maison de l'Autre, apprenant que son subalterne, Philippe Diamant (notre narrateur) souhaite écrire] lever les bras au ciel... Comme si j'avais dit que je voulais être à la fois Dieu et l'Église, ou, plus modestement, turfiste et jockey, constructeur et pilote, éclairagiste et danseur... Et les intermédiaires, alors ? Les relais, les degrés, les étages ? La structure de la société ? Le profane et le sacré ? Le théâtre ? Les coulisses et la scène ? L'organisation du jeu ? Je veux l'autogestion ou quoi ? [...]

Pire qu'une pute décidant d'être son propre mac !... C'est de l'autogestion intégrale ! (POR, p. 118).

La répétition du mot « autogestion » est significative. L'écrivain de *Portrait du joueur* explique sa marginalité en insistant sur le fait que ce qui « fâche » les sociétés est principalement cette possibilité de voir un de leurs membres se passer d'elles. Alors que dans *Femmes* le narrateur devait *échapper* à l'emprise de groupes aux appartenances politiques fortement marquées, dans les romans suivants c'est surtout à *défendre* un lieu d'indépendance, lieu gagné dans une certaine mesure, que le narrateur s'emploie. Dès lors, les attaques sont moins marquées idéologiquement (le féminisme est moins virulent, la « nébuleuse de gauche » moins structurée et agressive).

Le début du roman indique que la lutte pour l'indépendance devra être menée dans des directions moins précises que ce qu'annonçait *Femmes*. Le narrateur

« cour[t] encore », certes, mais cette fois pour échapper à « eux. Ils. Ils et elles, bien sûr... » :

Vous pouvez leur donner le nom qui vous plaira...
 Impérialistes, socialistes, capitalistes, communistes,
 conservateurs, radicaux [...], philosophes, astrologues,
 soufis, anarchistes, écrivains, professeurs, journalistes,
 éditeurs, acteurs, chanteurs, producteurs, téléviseurs, flics,
 syndiqués, savants, directeurs [...]

L'anti-littérature au complet ! La vie qui croit à elle-même !
 (POR, p. 13-14)

L'écrivain de *Portrait du joueur* n'a pas à se protéger contre des groupes spécifiques, mais contre la propension grégaire elle-même, considérée comme le plus puissant des moteurs organisationnels. En posant qu'il existe une parenté entre toutes les formes de statuts sociaux (y compris, étrangement, celui d'écrivain), cet écrivain-là se définit comme indépendant radical. Qui plus est, il détiendrait le pouvoir d'échapper à l'escroquerie visant la littérature de l'intérieur (certains écrivains étant affiliés à la nébuleuse anti-littéraire), et se montrerait ainsi garant de sa santé. L'argumentaire mis de l'avant dans *Portrait du joueur* pour valoriser la posture d'écrivain qu'endosse son narrateur est d'une énorme prétention, et l'écrivain réclamera le droit à cette prétention. Pour ce faire, il fera intervenir la notion très polysémique de « jeu » dans son discours.

Ce portrait du joueur est aussi celui de *l'écrivain en joueur*. Celui-ci cherche à changer les règles du jeu adoptées par les institutions, principalement celle de l'édition. Ce que réclame Sollers par la voix de son narrateur-écrivain-éditeur, c'est le droit de pouvoir intervenir dans le processus de gestion économique des œuvres. En mettant en valeur un écrivain qui s'exhibe sans pudeur en tant que « pute décidant d'être son propre mac », il désacralise l'image de l'écrivain comme prostitué sans client, idée d'origine baudelairienne désormais banalisée dans les manuels d'histoire

littéraire. Cette conception de l'écrivain devant, pour être légitime, n'être ni connu ni acheté, correspond au « monde économique à l'envers » que décrit Bourdieu²⁷. Toutefois, Sollers se montre par ailleurs désireux de redéfinir un type parent : celui de l'écrivain maudit. L'écrivain sollersien accepte d'être maudit, voire détesté et haï, mais refuse de prétendre ensuite au martyre, de poser en « suicidé de la société » et de dévaloriser sous ce prétexte toute volonté de plaire et d'être acheté²⁸. Ce thème était déjà traité dans *Femmes*, mais était moins exploité qu'ici, le narrateur étant alors trop occupé à fuir une emprise pour pouvoir se permettre de s'en amuser²⁹. L'habit du bouffon, célinien mais moins que celui du persécuté, sera maintenant revêtu. En quoi la posture du bouffon serait-elle difficile à assumer ?

La société décrite par Sollers en est une qui n'accepte pas que l'on mime une adhésion à ses codes sans y croire vraiment, « pour rire ». Le « besoin caricatural de rôle », qu'il raille dans « Stratégie de Céline », doit être entendu comme la nécessité de se voir assigner une fonction, une précise description de tâches, et certainement pas comme une volonté purement gratuite de jouer. Le narrateur de *Femmes*, faisant référence au rôle de fasciste que cette société aurait aimé qu'il incarne tout à fait sérieusement, commente : « Bon, ça m'amuse un moment... Je leur donne satisfaction... Je joue un peu... Mais c'est que tout le monde se met à prendre la farce au sérieux... » (FEM, p. 303). Ce passage illustre bien en quoi consiste la mésentente entre le narrateur et sa société. Elle attend de lui qu'il prenne au sérieux le rôle qu'elle cherche à lui donner, tandis qu'il ne peut que le jouer ironiquement, en histrion. On pourrait parler d'une *emprise de l'esprit de sérieux*. Dans *Femmes*, cet

²⁷ Bourdieu, « Un monde économique à l'envers », dans *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 139-144.

²⁸ En fait, chez Sollers, la malédiction est inversée : il se représente et peint ses narrateurs comme étant socialement damnés parce qu'ils jouissent d'un capital matériel, et non parce qu'ils en seraient privés.

²⁹ C'est là, très objectivement, ce que peut faire Sollers après la publication de son « best-seller érotique » *Femmes*.

esprit pesait surtout sur les opinions politiques : il n'était pas question de blaguer avec le socialisme ou le féminisme. Dans *Portrait du joueur*, l'intimité elle-même (les rapports familiaux et sentimentaux notamment) apparaît marquée par le sceau de la sévérité. Les contrats plus ou moins explicites qui nouent le narrateur à ses amantes, contrats facétieux dans une large mesure, permettent de normaliser les comportements à rebours de cet esprit. Dans *Femmes*, déjà, l'acte sexuel était systématiquement instrumentalisé et rentabilisé : par un enfant, par un mariage, par les racontars qu'il permet d'émettre, etc. Cependant, le narrateur se contentait alors de décrire les péripéties burlesques qui s'ensuivaient, et ne proposait pas, contrairement au narrateur de *Portrait du joueur*, des règles du jeu différentes. Pour comprendre la mécanique de ce ludisme savant, dont le but est d'échapper aux situations pathético-comiques qu'entraîne l'austérité lorsqu'elle s'immisce jusque dans la chambre à coucher, il faudra étudier les lettres qu'envoie le personnage de Sophie au narrateur.

Mais gardons-nous pour l'instant de perdre de vue notre portrait du narrateur en écrivain. *Jouer* veut dire pour lui *problématiser* les descriptions admises de l'écrivain. L'une d'elles le définit comme neurasthénique, souffreteux, suicidaire, etc. Sollers conteste régulièrement cette image³⁰. Dans *Portrait du joueur*, le récit s'amorce par un exposé du narrateur dissertant sur l'éventualité de son suicide, perspective qu'il s'empresse de ridiculiser. Visitant les lieux de son enfance, il s'interroge :

³⁰ Ce sera par exemple Cioran qui sera éreinté, pour cause de pathétisme proactif : « Il y a eu le nihiliste passif, le nihiliste actif, le nihiliste extatique, on en est au nihiliste épileptique (en général très bien vu à l'extrême droite). Le rôle a été merveilleusement tenu par Cioran (il y faut un style bref, corseté, moulé sur celui des moralistes français du 17^e siècle, surtout pour raconter qu'on pourrait se suicider tous les jours d'une minute à l'autre) » (Philippe Sollers, *L'Année du tigre*, Paris, Seuil, 1999, p. 146-147). Comparons ce passage à un autre, où Sollers cite Bukowski : « "Le suicide, c'est juste se laisser décourager par le jeu qu'on a en main. Vous voudriez relancer les dés une seconde fois, tenter une nouvelle donne — parce qu'on sent bien que c'est un jeu. L'idée du suicide naît de là. L'ennui, c'est que vous devez vous trancher cette foutue gorge, c'est salissant, éprouvant. [...] Donc, j'ai fait mon choix contre le suicide. Enfin, je crois." » (*Ibid.*, p. 59)

Me tuer ici ? Pourquoi pas ? Je n'aurais qu'à [...] avaler mes somnifères et, au moment de m'endormir à fond, appuyer sur la gâchette... Basta ! Cerveille dans les sous-bois ! Retour aux sources ! Pigeon vole ! Nécrologie par télex ! Entrefilets confus ! Mitigés ! Aigres ! Agitation quelques jours, et puis le blanc, l'oubli... Un concurrent de moins... Bon débarras... [...] Une lettre ? Un message ? Une phrase bien frappée ?... Allons, allons, rien du tout... Le mot de la fin, quel ridicule ! Sortie de notaire... Ou, pire encore, de poète... [...]

Je ne suis pourtant pas venu pour passer par-dessus bord, mais pour écrire. (POR, p. 15-16)

Le jeu consiste à désacraliser le « monde économique à l'envers » du champ de production restreinte, dans la mesure où il serait devenu un univers essentiellement cynique, voire inhumain, et parce que ses conventions se seraient transformées en diktats. L'écrivain taciturne, celui qui de surcroît montre des dispositions masochistes ou raconte qu'il « pourrait se suicider tous les jours d'une minute à l'autre », est encouragé dans le champ parce qu'il y est discret. Non pas, comme c'était souvent le cas au XIX^e siècle, parce que son suicide, réel ou fantasmé, accuse la société, mais plutôt parce que le suicide ou son fantasme rend raison à la culture de mort que désormais elle promeut. L'écrivain s'auréolant de mystère et n'intervenant que rarement dans le champ, publiant peu ou n'apparaissant jamais dans les médias, serait idéal ; en dernière instance, il pourrait aussi bien se suicider, ce ne serait que « bon débarras ». Dès lors, le suicide perd son aspect romantique : il n'est plus le signe d'une insubordination, mais au contraire d'une soumission.

La bouffonnerie médiatique

L'écrivain du *Cœur absolu* ne cumule pas les fonctions de romancier et de journaliste (*Femmes*), ni de romancier et d'éditeur (*Portrait du joueur*), mais doit, en

tant que spécialiste de Dante, scénariser une adaptation télévisuelle de *La Divine Comédie*.

Dans *Portrait du joueur*, le narrateur se permettait d'apparaître à la télévision, dans une ridicule émission de jeux télévisés, sans crainte de voir sa réputation entamée³¹. Celui du *Cœur absolu* démontre que l'adaptation télévisuelle ne menace pas l'œuvre écrite. Sollers contredit ainsi la critique moralisatrice des médias, voulant que la télévision, bénéficiant d'une plus grande popularité que l'écrit, devrait être boycottée par les élites, pour « donner l'exemple ». Deuxièmement, il montre qu'un écrivain, tout en l'admirant, peut proposer des corrections à l'œuvre d'un autre écrivain, canonisé et célébré autant que l'est Dante. En effet, le narrateur ose « cass[er] trois jugements de la *Comédie* » : « On sort Épicure, Ulysse et Homère de l'Enfer, on les met au Paradis » ; on renverse « la position antifranaise et pro-allemande de Dante. Henri VII contre Philippe le Bel » ; on jette une « lumière crue [...] sur Béatrice comme écran d'illusion d'un “éternel féminin” » (COE, p. 120-124). Il encourage ainsi une manière autre que celle, académique, de fréquenter les classiques, qui consiste à les commenter à une distance respectueuse, avec déférence, et à escamoter le fait que, le temps passant, l'histoire invite à les « rectifier » sur certains points. Ne craignant pas l'adaptation télévisuelle, cet écrivain n'est pas pour autant prêt à tout lui sacrifier. D'ailleurs le projet échouera, pour cause de restrictions

³¹ POR, p. 159-161. Le narrateur, relatant son aventure télévisée, démontre non seulement que l'écrivain peut apparaître à la télévision sans que cela entache sa crédibilité (l'humour et l'ironie qu'il emploie pour décrire cette apparition désamorce le caractère sérieux qu'on pourrait lui accorder), mais aussi qu'on peut « prostituer » la littérature sans pour autant la désincarner. En effet, il aide une compétitrice du jeu à gagner une machine à laver en lui soufflant que le « grand homme, inhumé au Panthéon, qui a dit : “ Les grands hommes sont les coefficients de leur siècle ” » est Victor Hugo, réduisant ainsi la valeur d'une connaissance littéraire à celle d'un appareil ménager. Cependant, montrant par l'emploi de l'ironie qu'il ne valide aucunement cette équivalence (« Et Victor Hugo, là, tout de suite, pas de blague, c'est une machine à laver... Ultra-Moderne... La petite blonde frisée de Saint-Flour [la compétitrice], jeune mariée, jeune maman, a l'air ravi »), il postule que l'écrivain pourra laisser entendre qu'il cautionne quelque chose d'inacceptable à la télévision, sans que l'essentiel de sa démarche y soit attaché, dans la mesure où l'apparition télévisuelle peut être ironisée par la suite dans un roman. Il s'agit certainement là d'offrir une alternative au refus puritain de la télévision, au même titre que de posséder un appareil de télévision mais d'en couper le son ou de le poser par terre, ce que Sollers et ses narrateurs prétendent faire également.

budgétaires. Ce que Sollers donne à penser en décrivant un processus d'adaptation télévisuelle qui avorte faute de moyens financiers, c'est la difficulté pour ce médium, difficulté objective et non morale, d'être fidèle à la richesse d'une œuvre écrite comme celle de Dante. Du coup, plutôt que de tenir un discours apitoyé relatif à la toute-puissance de l'image à laquelle serait incapable de faire face le littéraire, il met l'accent sur les limites du télévisuel et sur les forces de l'écriture. C'est d'ailleurs spontanément que, consolant sa collaboratrice — Yoshiko Seibu, jeune enseignante japonaise mise en contact avec le narrateur par l'intermédiaire de la compagnie de production du téléfilm —, qui vient d'apprendre que l'adaptation ne se fera pas, il lui dit : « Ce n'est pas grave. On pourrait faire un livre illustré [...] Un livre de vous, d'ailleurs. J'écrirais la préface.. On trouvera bien un éditeur... » (COE, p. 366). De toute manière, l'adaptation de Dante est en quelque sorte déjà réalisée : *Le Cœur absolu*, roman qui raconte la tentative d'adaptation télévisuelle de *La Divine Comédie*, en constitue dans un même temps l'exégèse. En relatant (dans le cadre d'un dialogue avec quelque autre personnage ou d'une digression) certains épisodes de *La Divine Comédie*, le narrateur en réalise une manière d'adaptation. De plus, le récit premier du *Cœur absolu* (enchâssant le récit de l'adaptation de *La Divine Comédie*), celui des multiples aventures du narrateur au cours d'une année, réactualise lui aussi le schéma dantesque :

Récrire *La Divine Comédie*, c'est pour S. encore la vivre. La première partie du *Cœur absolu*, toute habitée d'images funèbres, de présages douloureux, est descente dans le royaume des morts en une pérégrination presque hallucinée [...].

À l'inverse, les toutes dernières pages du récit font place à la description quasi-extatique d'une illumination paradisiaque prenant place dans le ciel³².

³² Philippe Forest, « Le roman, divine autofiction », *Revue de littérature comparée*, n° 1, 1999, p. 51.

Le Cœur absolu devient ainsi le récit d'une triple réussite de l'écrit : celle d'un « livre illustré » à venir (hors diégèse, mais postulée tout de même), celle du « roman dans le roman », où le parcours de Dante d'enfer en paradis est réécrit, et celle du roman lui-même, qui fait parcourir à son héros le cheminement dantesque. Soutenant que la télévision n'est pas une concurrente de la littérature et, en ce sens, que l'autonomie du champ littéraire sera préservée tant et aussi longtemps que les littérateurs sauront ne pas confondre audimat et puissance des moyens, l'écrivain fictif sollersien fait preuve d'optimisme.

PORTRAIT DES NARRATEURS EN LECTEURS

La fonction du narrateur dans les romans de Sollers ne se limite pas à représenter un écrivain, ni à produire l'image de ce qu'un écrivain doit ou devrait être. Ce narrateur est également un « héros », au sens où Hamon entend le terme, c'est-à-dire un « "personnage mis en relief par des moyens différentiels", [un] "personnage globalement principal" [et un] personnage que le lecteur soupçonne d'assumer et d'incarner les valeurs idéologiques "positives" d'une société — ou d'un narrateur — à un moment donné de son histoire³³ ». Assumant cette triple fonction, il constitue un foyer normatif de prédilection.

Par ailleurs, le narrateur étant sinon l'unique point focal des évaluations normatives, du moins celui par lequel elles passent toutes, le repérage du normatif dans les romans de Sollers est un travail facile à mener. Il l'est d'autant plus que le héros possède une compétence maximale d'appréciation des valeurs, qu'elles soient explicitement idéologiques ou non, ce qui lui permet de les hiérarchiser et, en dernier lieu, de produire avec impudence du normatif.

Comme Sollers le fait remarquer à propos du narrateur de *Femmes* : « Ce narrateur se définit comme faisant lui-même une sorte de tri dans la culture française³⁴. » Sans nous attarder pour l'instant à ce qui fonde la compétence supposée de cet expert autoproclamé, remarquons que sa propension naturelle à trier le met d'emblée en relief et l'isole de ce seul fait comme héros dans la première acception du terme. Il est le personnage « globalement principal » puisque, étant égotiste, ses propres prouesses accaparent son attention de narrateur ; par suite, les autres personnages sont forcément relégués au second plan.

³³ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Quadriga/PUF, 1997, p. 47.

³⁴ Philippe Sollers, dans une interview menée par Catherine Francblin, « Pourquoi un roman "réaliste" ? », *Art Press*, n° 66, 1983, p. 35.

Comment le narrateur peut-il espérer rendre légitime sa supériorité par un moyen différentiel aussi subjectif et relatif que l'évaluation des valeurs culturelles ? Pourquoi se risque-t-il à adopter aussi délibérément une posture pédagogique ? Quels sont les critères de son opération de tri ? Dans les trois romans étudiés, c'est un savoir-lire qui fonde la compétence du héros triant. En effet, c'est toujours par l'intermédiaire de textes que le narrateur opère son « tri dans la culture française » contemporaine. Les romans de Sollers s'écrivent « en direct », mais le narrateur ne peut juger et commenter les événements dont il est témoin que parce que des lectures l'y ont préalablement autorisé.

Nous avons précédemment montré, en commentant l'utilisation référentielle qui est faite de Céline dans *Femmes*, que l'intertextualité informe le roman jusqu'en sa structure même. La référence intertextuelle n'a pas pour objet chez Sollers de créer et de valoriser un personnage érudit, mais d'affirmer la supériorité de valeurs associées à ce qui est invoqué intertextuellement. En fait, le mandat qu'il donne aux textes et aux écrivains qu'il cite est plus complexe encore. Il s'agit de mettre les écrivains cités en position de commentateurs : pour cela, il faut d'abord trouver l'angle approprié pour observer quelque « spectacle », ensuite l'écrivain idéalement capable de l'apprécier. Si le narrateur ose se montrer didactique, et ce faisant s'aventurer sur des sentiers idéologiques controversés, c'est que ces sentiers furent précédemment foulés. L'idéologie, affirme Michel Serres, « n'est jamais qu'un discours qui dessine une place où se place celui qui tient à tenir ce discours³⁵ ». Nous nous intéresserons donc tout particulièrement, dans cette section-ci de notre analyse, aux discours qui redessinent une posture discursive jadis endossée par des écrivains-frères, dont le groupe forme l'alter ego polycéphale des narrateurs.

³⁵ Michel Serres, dans Hamon, *op. cit.*, p. 58.

En ouverture à *La Guerre du goût*, Sollers présente son rapport à la lecture et à l'histoire de la littérature en ces termes :

L'idée a toujours été de constituer une véritable histoire, vivante et verticale, de l'art et de la littérature ; une échelle mobile, parcourable dans les deux sens [...]. Tentative, donc, pour échapper à l'histoire linéaire, à sa passivité commémorative ou, au contraire, à la terreur ou au messianisme qui l'habite. Un même nihilisme métaphysique définit ces deux positions apparemment antagonistes, mais incapables toutes deux de se situer par rapport à la souveraineté aggravée de la Technique. Ce n'est pas un hasard si, au-delà du conflit des interprétations, un seul problème se pose désormais avec de plus en plus de violence : celui de la lecture, dans un monde qui programme, jour après jour, en même temps que celle des corps, sa destruction. Pourtant, cet extrême danger peut aussi se révéler une chance³⁶.

Nous avons déjà souligné ce qui oppose Sollers à certaines théories des médias, élaborées par les contempteurs de la « souveraineté de la Technique ». Peter Sloterdijk tient un discours original sur l'effacement progressif de la lecture au profit d'un rapport plus étroit à la Technique et à ses médias de prédilection. Comparer les propos tenus par Sollers et Sloterdijk sur le thème de la lecture nous permettra de dessiner le portrait du lecteur sollersien.

Une société « post-épistolographique » ?

Pour Sloterdijk, la transmission des savoirs et des idéologies dont sont porteuses la littérature et la philosophie peut être pensée sous la forme d'une chaîne épistolaire. Avant de former des lieux physiques concrets où s'articulent des sociabilités intellectuelles, la littérature et la philosophie créent une conjonction — un lien de socialisation — entre le destinataire et son destinataire. Même les idéologies et les philosophies les plus complexes, celles qui ont été transformées en

³⁶ Sollers, *La Guerre du goût*, op. cit., p. 9.

profondeur par leurs interprètes successifs, ont pour base cette *actio in distans* constitutive de liens. Ainsi en va-t-il de l'humanisme : « On pourrait [...] ramener le fantasme communitariste à la base de tous les humanismes au modèle d'une société littéraire dans laquelle les participants découvrent, par le biais des lectures canoniques, leur amour commun pour des émetteurs qui les inspirent³⁷. » À l'appui de l'argumentation, Sloterdijk donne deux exemples de mise en forme de la pensée humaniste : celle qu'il qualifie de « fantastique et immodeste » et qui correspond à l'apparition de la kabbale, dont l'ambition herméneutique est de « soulever le voile sur les modes d'écriture de l'auteur du monde », et celle de l'humanisme « pragmatique et programmatique », lequel correspond à ce moment de l'histoire où une extension de la « secte » est devenue possible : le XIX^e siècle. Le modèle de la société littéraire devient alors une « norme de la société politique » et parvient à répandre son influence jusqu'au cœur de ce que l'on nomme l'« opinion publique » : « Que sont les nations des temps modernes, si ce n'est des fictions efficaces d'opinions publiques lisant, qui deviendraient, par le biais des mêmes textes, une alliance d'amis partageant le même état d'esprit³⁸ ? » L'époque bourgeoise classique est dès lors indissociable de l'époque des canons de lecture nationaux. L'heure de gloire de cette société aurait sonné sans interruption de 1789 à 1945. C'est sur ce moment de l'histoire que se retourneraient les « conservateurs d'aujourd'hui [...], totalement incapables de s'expliquer, du point de vue de la théorie des médias, le sens d'un canon de lectures³⁹ ». L'humanisme bourgeois, cette doctrine qui permet au moins de concevoir le « sens d'un canon de lectures », était cependant fondé sur une aporie : telle qu'elle s'est manifestée dans la littérature et la philosophie, la pensée humaniste s'est toujours dite créatrice de liens, et bien souvent de liens

³⁷ Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*, Paris, Mille et une nuits, 1999, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ *Ibid.*, p. 12.

fraternels à prétention universaliste, mais elle est demeurée indissociable du caractère élitiste, voire sectaire de ses promoteurs, qui se représentent eux-mêmes comme des élus de la réception et de la lecture. L'humanisme serait donc déterminé par une contrainte interne : devoir perpétuellement, au risque de s'effondrer, gommer ou nier le travail du temps sur la transmission des savoirs. Pour être crédible, l'idéologie humaniste doit opérer comme si les textes qui la fondent n'avaient pas d'abord été choisis par des premiers lecteurs particulièrement éclairés, et ensuite « re-choisis », par une élite semblablement réceptive, afin de devenir les canons créateurs de bonne entente. Cet aveuglement volontaire, qui consiste à nier le caractère pédagogique de son idéologie (pédagogie que Sloterdijk présente comme un « dressage » de l'homme par les lettres), serait une des causes de la crise qu'ont connue les humanistes au cours du XX^e siècle.

S'étant convaincus que leur visée n'était pas d'abord et avant tout éducative, au sens fort du terme, les humanistes épistolaires du XX^e siècle n'ont pas su affronter leurs nouveaux adversaires : la radio, le cinéma, la télévision. Ayant renié ce que pouvait avoir de gênant leur programme, à savoir l'élitisme nécessaire à sa mise en œuvre, ils ont été incapables de résister à la guerre que leur opposaient les nouveaux médias. En d'autres mots, du fait qu'ils ont refusé de se penser comme des guerriers, ils n'ont pu se doter de moyens de défense appropriés.

Ce qui garantissait la vigueur de l'humanisme antique, c'est qu'il était pensé par ses tenants comme

une prise de parti dans un conflit médiatique — c'est-à-dire comme une résistance du livre à l'amphithéâtre et comme une opposition de la lecture humanisante, créatrice de tolérance, source de connaissance, face au siphon de la sensation et de l'enivrement dans les stades⁴⁰.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

Sloterdijk, pour expliquer la faillite de ce modèle, fait d'abord une mise en garde : on ne parviendra jamais à s'expliquer l'actuel malaise dans la culture si l'on se borne à penser qu'il est le résultat d'une décadence sociétale :

Si cette époque paraît aujourd'hui irrévocablement dépassée, ce n'est pas parce que les êtres humains, en raison de quelque humeur décadente, ne seraient plus disposés à accomplir leur *pensum* littéraire ; l'époque de l'humanisme national et bourgeois est arrivée à son terme parce que l'art d'écrire des lettres inspirant l'amour à une nation d'amis [...] ne suffirait plus à établir le lien télécommunicatif entre les habitants d'une société de masse moderne⁴¹.

Cette insuffisance de la littérature et de son modèle amical à créer des liens idéologiques entre les membres d'une société n'éclipserait pas de la sphère politique le modèle, mais il le marginaliserait. À sa place, la radio, la télévision et aujourd'hui Internet rempliraient la fonction plus efficacement. En ce sens, les sociétés occidentales actuelles peuvent être qualifiées de « post-littéraires, post-épistolographiques et en conséquence post-humanistes⁴² ». Les synthèses sociales et politiques ne sont tout simplement plus médiées par des livres. Dès lors, on peut parler d'une désillusion, du moins pour ceux qui reçoivent encore au XX^e siècle une formation humaniste, c'est-à-dire fondée sur le modèle de la lecture créatrice de solidarité. Toute la pensée de Sloterdijk cherche à dédramatiser et déromantiser cette désillusion.

Cela tient à ce qu'il ne pense pas la réception en termes individuels mais collectifs. Sollers fait exactement le contraire. D'après Sloterdijk, l'incapacité récente d'une nation à incarner son identité et ses projets politiques dans des textes — à se constituer un canon de lectures — est due à l'obsolescence d'un mécanisme de médiation, ayant entraîné un simple changement de support. Par lui, le phénomène

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴² *Ibid.*, p. 13.

ne peut donc être décrit ni comme un « danger » ni comme une « chance ». Sollers, réfléchissant à l'effacement de la lecture comme projet de socialisation, le rabat sur la singularité individuelle : il pense et représente son propre cas comme celui d'un guerrier, d'un résistant. En quelque sorte, il épouse partiellement le point de vue de Sloterdijk : il s'agit de bien saisir les enjeux qui se cachent derrière le choix d'un média et de résister à la tentation de voir dans la « destruction » de la lecture comme système cohésif un phénomène « décadent ». Dans cette mesure, bien que la formule ne lui plairait certainement pas, tant l'écrivain Sollers que les narrateurs qu'il met en scène dans ses romans apparaissent comme de traditionnels humanistes, c'est-à-dire des humanistes épistolaires soucieux de confirmer la bonne réception des messages qui les inspirent et de ne pas s'en laisser imposer par une société qui se dit, sous diverses formes de discours, satisfaite d'être post-épistolographique.

L'actualisation du savoir-lire dans les romans

Choisir des textes et leurs auteurs comme interlocuteurs premiers conduit les narrateurs sollersiens à inventer une sociabilité de remplacement, dont les lieux d'élection sont la mémoire individuelle et la bibliothèque. Le point de vue globalement valorisé chez Sollers est en conséquence celui d'un lecteur éclairé. Dans les récits, les moments où le héros fait montre de sa compétence de lecteur sont des moments clés de l'« effet-idéologie ».

Dans le but de montrer que la supériorité héroïque du narrateur est en toute circonstance fondée sur une compétence de lecteur de haute volée, nous analyserons un extrait de deux des romans. La chose évaluée pourra être un rassemblement d'individus, un discours, un événement important (un fait politique, par exemple) ou trivial (une activité mondaine ou sportive, une anecdote rapportée, etc.), peu importe.

Comme nous le verrons, l'intertexte est ici d'usage courant et vital : en un sens, c'est lui le véritable héros sollersien.

Le narrateur du *Cœur absolu* a pour complice sexuelle une actrice, nommée Liv, avec qui, entre deux coïts, il se plaît à répéter des scènes de *Phèdre*. Lecteur chevronné de Racine, il utilise sa lecture de la pièce pour établir le bien-fondé d'un point de vue sur la sexualité par rapport à un autre. Ici, la pureté (incarnée par Hippolyte) s'oppose à l'impureté (incarnée par Phèdre). Cette opposition permet au narrateur, d'après l'interprétation qu'il en fait, de prescrire un programme normatif : « Il faut *phédrier* les femmes. » Nous porterons attention dans l'extrait, comme le fait Hamon, aux principales « lexicalisations du discours évaluatif⁴³ » :

Crétin d'Hippolyte... Il suffisait de se laisser faire... *Il faut phédrier* les femmes, j'invente la scène... *Peu important* les âges, les situations, ce sont les rôles qui *comptent*... Et je fais, là, un Hippolyte *très acceptable*... *Très caressable*... *Consommable* dans le secret... *Très content* de se laisser dévorer par la forêt nocturne... Pour ressortir en plein jour, avec Liv, comme si de rien n'était... *Ah*, les tutoiements malades, échevelés de Phèdre... Sa salive, sa bouche, ses doigts, ses yeux... Le *bon* vieux théâtre, *il n'y a que ça*, le concert rapproché, les gestes... La chair *n'est pas triste du tout*, non, *quelle idée*, et tous les livres s'ouvrent pour être relus avec une *fraîche insolence*... (COE, p. 64)

Dans le refus d'Hippolyte de se « laisser faire », le narrateur reconnaît le fait d'un « crétin » ; prétendre que « la chair est triste » ne vaudrait guère mieux. La lecture de Mallarmé, entremêlée à celle de Racine, lui permet de valoriser, avec une insolence qualifiée de « fraîche », un projet sexuel. La possibilité de produire une valeur normative, voire prescriptive (« il faut »), dépend ici expressément d'une médiation par des textes. Si c'est « *phédrier* les femmes » qu'il faut faire, il est d'abord nécessaire de déterminer quelles sont les valeurs que Phèdre incarne, afin de prouver ensuite qu'elles sont supérieures à celles que supporte Hippolyte. Ce faisant, Sollers

⁴³ Hamon, *op. cit.*, p. 22. Nous soulignons ces lexicalisations dans l'extrait choisi.

établit que l'insolence est une valeur positive : sans elle, on ne saurait ni renverser Mallarmé, ni culbuter Phèdre ; on chanterait les nobles scrupules de l'héroïne et on persisterait à ignorer l'intérêt de son désir.

Afin d'identifier les *a priori* et les prémisses idéologiques qui conduisent Sollers à hiérarchiser les valeurs qui sont en cause dans les textes qu'il convoque, il est essentiel de connaître la nature de la relation qu'entretiennent les narrateurs avec ces textes. Au nom de quoi, chez Phèdre, l'expression du désir peut-elle être préférée à celle des scrupules, même si ces derniers ont trait à la possibilité d'inceste ? C'est que le plaisir, le caressant, la sensualité régissent ici le discours de manière axiomatique. Quoique l'axiome du plaisir ne conduise pas à une apologie de la tentation incestueuse, il indique à tout le moins une volonté de placer le désir au-dessus de ce qui le refoule, en utilisant un cas limite pour en faire la démonstration. Le système normatif mis en marche stylistiquement fonctionne de manière circulaire : d'une part l'évaluation des programmes possibles requiert du texte pour être formulée (sans le personnage de Phèdre, difficile d'avoir pour projet de « *phédrifier* les femmes »), d'autre part le choix *du* texte (la tragédie *Phèdre*) ainsi que le choix *dans* le texte (Phèdre plutôt qu'Hippolyte), sont guidés par des valeurs normatives préoptées. Nous pouvons en conclure que le système normatif proposé procède d'une logique des affinités⁴⁴, et que cette logique « met en boucle » les valeurs normatives privilégiées et les textes qui les supportent. Il est en effet malaisé de faire la part entre ce qui, dans le texte de Racine, tient de la glorification de la sensualité pouvant conduire le lecteur à isoler la recherche du plaisir comme valeur

⁴⁴ « Ce qui revient : les affinités électives, les amitiés amoureuses, l'extension des préliminaires (jamais assez de préliminaires !), *la conversation* » (Philippe Sollers, « Le nouveau code amoureux », dans *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, 2001, p. 702). Bien que Sollers traite ici du rapport amoureux entre les individus, nous pouvons supposer que cette prédilection pour les « affinités électives » fonctionne d'une semblable manière entre le lecteur et sa lecture, d'autant plus que nous posons que chez Sollers la lecture est affaire de socialisation.

positive, et ce qui, chez le narrateur de Sollers, relève d'un *a priori* normatif qui l'inciterait à forcer l'accord entre le texte choisi et cet *a priori*. Autrement dit, si le narrateur sollersien cherche à témoigner de la bonne réception d'un message qui l'inspire (pour employer une tournure sloterdijkienne), il demeure que pour être inspirant, le message doit posséder des affinités avec un réseau de valeurs prédéterminées. En suivant ce fil, nous pouvons comprendre ce qui amène Sollers à reconduire fréquemment la thèse proustienne du « grand écrivain », parcourant l'Histoire et se réincarnant toujours semblable en des individus différents.

Une séquence de *Femmes* met en scène une performance de lecture dont le prétexte n'a cette fois rien de sensuel. C'est un coup d'État militaire en Pologne qui appelle le commentaire, lequel se formulera grâce à deux lectures principales : celles de Chateaubriand et de Joseph de Maistre.

S., très agité par les événements, atterri chez Will, apparemment muni de nombreux livres. Après avoir cité et commenté quelques extraits de Chateaubriand, Will demande à S. : « Et votre de Maistre ? » S., avant de le citer, le présente comme « un des plus grands Français », et suit la séquence qui nous intéresse :

On repart au whisky. Sophie [femme de S.] et Deb [femme de Will] chuchotent dans un coin... S. se met à lire...

« “ Il y a dans la révolution française un caractère *satanique* qui la distingue de tout ce qu'on a vu et peut-être de tout ce qu'on verra. Qu'on se rappelle les grandes séances ! Le discours de Robespierre contre le sacerdoce, l'apostasie solennelle des prêtres, le profanation des objets du culte, l'inauguration de la déesse Raison [...] ”

— Pas-mal, dis-je. Surprenant.

Il continue.

« “ La génération présente est témoin de l'un des plus grands spectacles qui, jamais, ait occupé l'œil humain : c'est le combat à outrance du christianisme et du philosophisme. La lice est ouverte, les deux ennemis sont aux prises, et l'univers regarde. ” »

[...]

En tout cas, ce que l'univers regarde, ce soir, à la télévision, c'est la réception au Kremlin pour les soixante-quinze ans de Brejnev (à qui, donc, le Système vient de réoffrir la Pologne sur plateau d'argent) et les discours du Pape.

[...]

« Mais vous savez-bien, dis-je à S., que la plupart des gens vous diront qu'il n'y a qu'à les renvoyer dos à dos. Ni Brejnev, ni le Pape !

— Je sais, je sais... Rien de plus facile à dire. Nous l'avons tous dit un jour ou l'autre. Nos amis rationnels... Anarchistes... Critiques... Anglo-Saxons... Bien sûr, bien sûr... Mais nous n'en sommes plus là... Et puis vous ne pouvez pas ignorer qu'en répétant ça aujourd'hui, de façon de moins en moins convaincue, comme s'ils se doutaient de quelque chose d'horrible, de vertigineux, *au fond* ils choisissent quand même l'un des deux. (FEM, p. 222-223)

Comme partout ailleurs dans le roman, le point de vue mis en valeur ici est celui, commun, de S. et de Will. Ce qui le distingue, ce qui lui donne une légitimité, c'est qu'il est situé, comme il pourrait l'être du haut d'une falaise, du haut d'une lecture. Cette lecture, déjà faite et refaite à l'occasion du déploiement d'un spectacle révolutionnaire, oriente le regard sur un de ses aspects. En même temps, elle double le regard, puisque ce qui est lu (et relu) est le récit d'un événement semblable. Ce qui fonde la validité du point de vue sur le coup d'État militaire en Pologne est similaire à ce qui fonde la justesse de celui de Chateaubriand sur la Révolution française : « Chateaubriand a l'air réveillé, mais il fait la guerre avec Homère dans ses bagages. » De même, dans cette lutte pour l'obtention de la juste vue (celle du « réveillé »), c'est l'auteur que le héros emporte dans ses bagages (ici de Maistre) qui est garant de la victoire. Que prétend de Maistre ? Que le spectacle de la Révolution française et de son satanisme en acte est en fait celui du « combat à outrance du christianisme et du philosophisme ». Il ajoute que « [l]a lice est ouverte, [que] les deux ennemis sont aux prises, et [que] l'univers regarde ». S., pour qui « [c]ette période de l'histoire [est] capitale pour comprendre le reste jusqu'à nous », adopte cet angle de vue sur tout événement mettant en mouvement une pulsion

révolutionnaire : il cherche alors à identifier les actants qui soutiennent le philosophisme et ceux qui se rangent du côté du catholicisme.

Être réveillé, c'est d'abord reconnaître que le même combat se livre dans des décors différents. C'est ensuite, dans la mesure où le spectacle a maintenant lieu sur une toile de fond qui embrouille le regard — « C'est la guerre... Versions contradictoires... Intoxications... Brouillages... [...] Déstabilisation... Forçage... [...] quelle merde... Ça n'a jamais été à ce point... Dégoulinade générale... » (FEM, p. 217) —, être capable de distinguer les véritables enjeux. Grâce à de Maistre, l'expert-lecteur peut isoler les figures de Brejnev et du Pape ; le philosophisme en cause est le communisme ; le catholicisme reste quant à lui attaché à la papauté. Mais ce défenseur du Pape qu'est de Maistre ne fait pas qu'orienter le regard sur le spectacle, il permet également de le commenter de manière optimale.

Le point de vue qui s'oppose à celui des narrateurs est celui de « la plupart des gens ». Selon Will, si d'abord on fait remarquer aux gens que l'enjeu en Pologne n'est pas nouveau et que c'est celui opposant philosophisme et catholicisme, ils prétendront alors « qu'il n'y a qu'à les renvoyer tous dos à dos. Ni Brejnev, ni le Pape ! ». En bon penseur de la mécanique idéologique, S. remarque qu'« *au fond* ils choisissent quand même l'un des deux » (FEM, p. 223). Le point de vue rival est disqualifié par un discours d'escorte évaluatif qui le montre avant tout comme hypocrite. Ensuite, grâce au discours rapporté, S. discrédite ce qui se dit chez « les gens » qui prouve qu'« *au fond* » ils choisissent : « Brejnev, pour eux, est une ruse du Temps. Le Pape, lui, une erreur irréductible. Hors monde. Brejnev serait éduicable *philosophiquement...* » C'est encore d'avoir de Maistre dans ses bagages qui permet à S. de soutenir que cette vue est fautive : « “Je comprends comment on peut dépanthéoniser Marat, mais je ne concevrai jamais comment on pourra démaratiser le

Panthéon” » prétendait de Maistre. Et S. de se demander à son tour : « On démausoléifie Staline, mais comment déstaliniser le Mausolée ? » (FEM, p. 224-225)

Ainsi, Brejnev ne serait pas éduicable philosophiquement puisque le socialisme russe serait intrinsèquement stalinisé. La déstalinisation des institutions soviétiques apparaît en conséquence comme un programme *praxéologique* irréalisable. Marat et Staline incarnent les « contradictions révolutionnaires » — contradictions présentées chez Sollers (avec Freud cette fois dans ses bagages⁴⁵) comme des apories fondatrices —, dont la principale est que chez les révolutionnaires « on est philanthrope en tuant » (FEM, p. 225). Du reste, le programme de déstalinisation de Brejnev paraît irrecevable parce qu’il n’a pas d’assise théorique. Le point de vue qui conduit à l’adoption de ce programme ne peut être par suite que dénégatoire : il témoigne d’une méconnaissance répréhensible de de Maistre, de Chateaubriand, de Freud, etc.

La logique des affinités fonctionne ici comme dans l’extrait du *Cœur absolu*. L’affinité tient à deux oppositions mises en relation : celle du « philosophisme au catholicisme » dans le texte de Joseph de Maistre, et celle de Brejnev au Pape dans l’actualité commentée. La proposition normative formulée par S. est qu’« il faut », « *au fond* », choisir entre le philosophisme (Brejnev) et le catholicisme (le Pape). La difficulté demeure de déterminer si ce devoir s’impose parce que de Maistre aurait prouvé qu’il s’agissait là du *fond* de la question révolutionnaire depuis la Révolution française, ou si le narrateur, ayant comme *a priori* idéologique qu’une lutte panhistorique est engagée entre la Raison et la Foi, aurait tout intérêt à relire de

⁴⁵ Freud n’est pas cité ici, mais cette idée qui est la sienne selon laquelle toute collectivité est fondée sur un meurtre est régulièrement reprise par Sollers, plus ou moins adaptée. Nous n’en donnerons qu’un exemple : « Mon point de vue n’est jamais social. Je pense qu’il n’y a pas de bonne société. Toute société est fondée sur un crime commis en commun, comme l’a dit Freud. Par conséquent, toute proposition — religieuse ou autre — qui vise à “ensembliser” l’humanité est fautive. » (Philippe Sollers, « Réponse aux imbéciles », entrevue avec Michel Houellebecq menée par Jérôme Garcin et Fabrice Pliskin, *Le Nouvel Observateur*, n° 1770, 1998, p. 57)

Maistre dans cette perspective. Du coup, on ne sait si la pensée de Joseph de Maistre était en attente d'une fatale confirmation par l'histoire, ou si c'est une simple contingence historique qui la rend à nouveau contemporaine. Nous tenons néanmoins une explication partielle de ce qui permet au narrateur d'« opérer un tri dans la culture française ». En l'occurrence, pour faire ce tri, il faut *de maistriphier* les analyses politiques, c'est-à-dire penser les événements politiques dans une optique guerrière. L'insolence est mêlée au choix de cette grille de lecture : elle tient ici au strict choix *de* de Maistre comme référence, et non pas au tri opéré *dans* de Maistre⁴⁶, et ce dans la mesure où *tout* de Maistre serait politiquement incorrect.

Les lectures intériorisées par les narrateurs sont utilisées, comme nous l'avons dit, en *toute* circonstance. Elles vont jusqu'à rendre possible l'élaboration d'un commando de résistance dans la perspective d'une « guerre totale » debordienne, où l'un des enjeux serait la mainmise sur les représentations :

Saint-Simon maréchal... Montaigne dans la salle des cartes... Balzac, Stendhal et Proust généraux... [...] Bossuet aumônier... Sade aux services secrets... [...] Céline dans l'aviation [...] Je prends les télécommunications... Je veux bien débiter comme petit télégraphiste... Dans une équipe pareille... La guerre des étoiles !... La charge de la brigade légère !... (POR, p. 284)

La guerre au cœur de laquelle aiment à se situer les narrateurs est celle-là seule que peut mener la littérature : celle qui a lieu entre les discours. Sollers n'est pas seul à faire de la bibliothèque une arme de combat. Maurice Dantec, par exemple, affirme que l'élaboration d'une « bibliothèque de survie » est le mouvement défensif primordial de la guerre qu'il dit mener contre le « nihilisme postmoderne⁴⁷ ». Cette posture emphatique qui fait d'un discours romanesque un bouclier de résistance par

⁴⁶ Comme c'était le cas avec le *Phèdre* de Racine, où l'insolence tenait au choix *dans Phèdre* du désir par-delà le scrupule.

⁴⁷ Cf. *Le Théâtre des opérations 2000-2001. Laboratoire de catastrophe générale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 49.

rapport à l'orthodoxie sociale n'est certes pas seulement hyperbolique. Michel Pierssens, réfléchissant aux problèmes de gestion des capitaux symboliques qui surgissent dans la post-histoire, pose la question suivante : « Notre fin de l'histoire à nous, n'est-ce pas en effet ce qui est en train de se mettre en place à une vitesse vertigineuse [...] : le marché total du texte, l'archivage absolu, la mémoire instantanée de toute la littérature et de tous les temps sous forme électronique. » Il ajoute que « les littéraires sont ou devraient être porteurs, non seulement d'une tradition à transmettre mais plus encore d'un type de questionnement à communiquer, par nature réfractaire à tous les intégrismes⁴⁸ ».

Dans ces deux réflexions de Pierssens on peut reconnaître à la fois l'univers discursif qui est celui où tâchent de ne pas se noyer les narrateurs de Sollers et le rôle qu'ils reconnaissent comme leur en tant que « littéraires » habitant cet univers. Même s'il n'est pas question chez Sollers d'informatisation des textes, il traite régulièrement de leur accumulation, de leur archivage et de leur occultation malgré leur mise en marché. À cela, et au danger qui s'y attache (« [l]'œuvre, devenue archive, demeurera strictement virtuelle : plus jamais elle ne sera lue au complet⁴⁹ »), ses narrateurs opposent une résistance que Pierssens décrit comme la mission propre à la littérature : transmettre une tradition intellectuelle et un « type de questionnement à communiquer ». L'obscurantisme postmoderne est un phénomène de saturation, et non plus, comme c'était le cas auparavant, de dissimulation de l'information. Pour se frayer un chemin au travers de l'opacité qui encercle les savoirs, il faut être capable de repérer la pertinence des textes, et non plus simplement y avoir accès. Le « type de questionnement » que communique Sollers vise justement la pertinence et l'actualité des textes archivés. La

⁴⁸ Michel Pierssens, « Les études littéraires et la fin de l'Histoire », *Tangence*, n° 51, 1996, p. 165 et p. 168-169.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 165-166.

« télécommunication » pratiquée par ses narrateurs témoigne quant à elle d'une réorganisation du travail intellectuel en fonction de la conjoncture contemporaine : elle est une manière de « transmettre une tradition intellectuelle ».

Il s'agit bien d'une guerre contre un type nouveau d'obscurantisme. La surabondance qui obscurcit le champ de vision est un thème exploité de manière récurrente dans les romans que nous étudions. Un des narrateurs affirme par exemple : « Le roman est l'art de l'imposture, il s'en sert, il dévoile qu'il n'y a qu'elle à la racine de tous les corps en transit... Toute imposture redoute le roman comme la peste... C'est une peste... Balzac, Proust, sont de redoutables bubons... D'où la nécessité, pour la réglementation du mensonge, de fabriquer tout un tissu incessant de petits rhumes appelés "romans" » (FEM, p. 162). Ces petits rhumes qui ne sont pas tout à fait des romans ne s'attaquent pas de façon virale au mensonge ; leurs auteurs tergiversent et, au bout du compte, ils ne font qu'amplifier le bruit qui empêche de discerner les véritables enjeux.

Cependant, le héros sollersien ne souffre pas d'une désorientation intellectuelle : au cœur des ténèbres qui se répandent désormais à la même vitesse que l'information, lui sait trouver son chemin. Non seulement il peut lire Dante et donner un sens à ses errances d'enfer en paradis, mais il peut refuser la quête de l'éternel féminin qui y est proposée en la figure de Béatrice en choisissant en cours de route d'emprunter le costume homérique d'Ulysse. S'il manque encore quelque chose, Casanova débroussillera quelques chemins de traverse . « En général, on dit qu'un romancier crée des personnages qui finissent par lui échapper, etc. Moi, ce sont les personnages qui se présentent et m'entraînent dans leurs aventures » (COE, p. 371). Les livres s'ouvrent donc facilement et, sachant combiner leurs enseignements, les narrateurs arrivent à diriger leurs vies comme des œuvres d'art.

PORTRAIT DES NARRATEURS EN SOCIOLOGUES

Si les narrateurs chez Sollers considèrent qu'il n'y a pas de bonne société et que « toute proposition qui vise à "ensembliser" l'humanité est fausse », il demeure que la mécanique normative à l'œuvre dans les romans valorise un type de rapport qui « ensemblise » lui aussi. Ensemble, le lecteur et l'auteur lu (Chateaubriand portant Homère avec lui ; S. portant à son tour Chateaubriand et de Maistre) vont apparaître dans une société autrement constituée et entretenir ses membres du meurtre ou du crime qui les rassemble. Le narrateur sollersien met en valeur une communauté particulière : celle des éveillés qui, du fait qu'ils ne dorment pas, ont tout loisir de gloser sur le sommeil des dormants.

Ayant identifié le paradigme qui permet à Sollers de valoriser un point de vue normatif qui n'est ni celui d'un seul homme ni celui d'une aveugle communauté et qui est celle, mitoyenne, d'un lecteur et de l'auteur lu, nous pouvons maintenant tâcher de comprendre comment fonctionne la poétique normative dans une perspective syntagmatique. Il convient d'abord de remarquer que la « mise ensemble » sollersienne ne peut être pratiquée que par le lecteur : c'est lui qui s'adjoit l'auteur lu ; lui qui le met dans ses bagages ; lui qui lui redonne la voix en se le lisant ou en le lisant aux autres. En ce sens, nous pouvons dire que les points de vue valorisés restent, malgré une connivence entre les observateurs et leurs auteurs de prédilection, unilatéralement orientés : les narrateurs s'adjoignent des adjuvants à défaut d'en voir venir à eux naturellement. Au bout du compte, ces narrateurs demeurent seuls garants de la justesse de leurs points de vue dans la mesure où ce sont eux, et eux seuls, qui choisissent de reconnaître en des textes des similarités de points de vue. Cependant, cette autosuffisance postulée et glorifiée permet de jucher

sur un piédestal une pratique, un geste social : le choix des semblables. S'il est vrai que les narrateurs ne proposent comme valables que des points de vue focalisés par eux, ils parviennent néanmoins à former à leurs côtés une cohorte de regardants et d'« évaluateurs » de même nature. Ce geste social de la reconnaissance du semblable valorise une idée typiquement sollersienne : mieux vaut choisir sa communauté que se laisser choisir par elle⁵⁰.

Comment cette mise en valeur de la capacité de choisir (d'identifier le semblable, d'insister sur les affinités, de justifier la parenté, etc.), praxis favorite du héros sollersien, traverse-t-elle les romans ? Pour répondre à cette question il faut observer de plus près l'univers social dans lequel évoluent les narrateurs. Connaissant le processus qui les fait s'unir aux auteurs qu'ils s'approprient, voyons comment cette microsociété construite pour l'essentiel dans l'intimité va s'installer dans le social.

Le célibataire et son double

Par exemple, quel modèle d'union amoureuse les narrateurs vont-ils valoriser ? Sollers met en exergue à *Femmes* une citation de Faulkner : « Né mâle et célibataire dès son plus jeune âge... Possède une machine à écrire et sait s'en servir. » Cet exergue met au premier plan un statut social qui sera celui des trois narrateurs : ils sont tous célibataires, à ceci près que ce sont des vieux garçons paradoxaux. Ils sont célibataires, mais (et) mariés. Cette hybridité les conduit à définir les attributs du célibat et du mariage de manière à ce que les deux statuts n'apparaissent pas comme antithétiques.

⁵⁰ Cela rappelle une boutade de Debord : « Mon entourage n'a été composé que de ceux qui sont venus d'eux-mêmes, et ont su se faire accepter. » (*Panégryque*, Paris, Gallimard, 1993, p. 30)

Pour le narrateur sollersien, le mariage remplit plusieurs fonctions. La première est de faire accéder l'écrivain à un lieu d'observation et de savoir. Lorsque le lecteur apprend dans *Femmes* que Will est marié, il lui est immédiatement signifié que ce mariage rend possible un point de vue : « Mais enfin, il faut aller y voir de près pour savoir en quoi et pourquoi ça se perpétue... Au lieu de répéter les pieuseries libertaires... » (FEM, p. 51) Le point de vue sur l'institution matrimoniale est un privilège dont ne sauraient se prévaloir les « libertaires pieux » que raille le narrateur : ceux dont la révolte est austère et mène à la monomanie. En excluant le mariage, ces libertaires aporétiques se privent d'une vue de l'intérieur sur son institution et sur le mode de vie qu'elle implique. Un oxymoron met en relation deux concepts à première vue inconciliables : la piété et l'anarchisme. Suivant la perspective du narrateur, le libertaire se transforme en intégriste lorsque son irrespect pour les conventions disparaît au profit d'un respect dévot pour la liberté, d'un mépris condescendant pour tout ce qui ne relève pas de la révolte. Chez ces libertaires orthodoxes, si « vous manifestez à tout bout de champ que vous êtes très content de votre famille réelle [...] de votre femme, de vos enfants, etc... Vous êtes vite classé monstre conformiste et réactionnaire » (COE, p. 136). Ne craignant pas de revêtir le costume du barbare, le narrateur cumule à son profit les rôles sociaux et les points de vue qu'il permet d'adopter.

Le monstrueux a ceci de particulier dans bon nombre des sociétés infiltrées par le narrateur qu'il est associé à des positions sociales qui, peu de temps auparavant, étaient tenues pour normales : « La famille, en un certain sens, est une idée parfaitement subversive aujourd'hui... On aura tout vu... Tout, et le contraire de tout, et à nouveau le contraire de ce contraire... » (FEM, p. 51). La subversion socialement valorisée (pour employer une tournure antithétique qui fasse écho à

l'oxymoron « pieuserie libertaire ») est l'objet, dans ces sociétés, de discours d'adhésion et de reconnaissance. En de telles conditions, valoriser des actions liberticides est une manière d'inventer une forme nouvelle de contestation, concurrente de la précédente.

Dans cette logique d'inversion, le mariage est une idée neuve. Il permet de considérer la famille comme un espace de libertés paradoxales. Le narrateur décrit les revers de l'élan libéral et progressiste qui a animé le XX^e siècle : l'acquisition de certaines libertés individuelles, jadis objet de lutte, désormais affaire de culte, s'est transformée en norme castrante. Il y a une parenté entre cette position idéologique sur le mariage et la position d'un Houellebecq, qui fait dire au narrateur des *Particules élémentaires* : « Comme l'indique le beau mot de “ ménage », le couple et la famille représentaient le dernier îlot de communisme primitif au sein de la société libérale. La libération sexuelle eut pour effet la destruction de ces communautés intermédiaires, les dernières à séparer l'individu du marché⁵¹. » Car le couple marié chez Sollers représente bien une sorte de « communauté intermédiaire », menacée par de nouvelles propositions d'association. Cette séquence de *Femmes* est révélatrice de la gourmandise sociale dont risque d'être victime le couple marié :

On vous prend pour elle, on la prend pour vous... [...] Il n'y a pas que les prétendants, aujourd'hui ; il y a aussi les prétendantes... On est mis à prix de partout, le marché est cent mille fois plus ramifié que du temps d'Homère... [...] Ça m'a sauté à la figure quand Flora, farouche partisane de l'amour libre pour les autres, voyant que je ne voulais pas divorcer pour elle, m'a crié : « Alors, nous ne serons pas enterrés ensemble ? » (FEM, p. 59)

Dans *Le Cœur absolu*, le cheminement narratif du héros est à la fois dantesque (d'enfer en paradis) et homérique (« au terme d'une année de voyages et d'aventures,

⁵¹ Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p. 116.

[le héros] regagne le foyer conjugal⁵² »). La structure narrative de ce roman montre donc un héros qui, cherchant à suivre le parcours homérique, affirme sa volonté d'échapper à un monde livré à la mercantilisation générale et au marché le plus tentaculaire. Cependant le foyer matrimonial, auquel tient le héros et qui est défendu parce que précieux, n'est pas pour autant l'objet d'une focalisation narrative soutenue. Philippe Hamon, proposant une analyse de la focalisation narrative chez Zola, note que ses deux romans les plus « défocalisés »

sont aussi ceux où la relation (d'amour) héros-héroïne est la plus problématique. [...] Octave papillonne de femme en femme ; Jean ne s'intéresse qu'un bref moment à une unique femme, aucun couple stable, durable, mis en relief par une intrigue persistante, n'est organisé d'un bout à l'autre du texte, aucun "foyer", au sens matrimonial du terme, ne vient symboliser l'existence d'un « foyer » narratif⁵³.

La manière dont Sollers traite le couple dans ses récits est singulière en ceci : il met en scène un héros matrimonialement stabilisé, mais n'utilise pas cette stabilité comme prétexte à une « intrigue persistante ». Aucune mise au foyer de la narration ne mime chez lui la mise au foyer matrimoniale de son héros. Le défi qu'il semble vouloir relever en faisant endosser à son héros le statut de marié instable est de conserver, sur le plan d'une poétique de la norme, la possibilité de parler de l'intérieur du mariage, de tracer selon cet angle de vue un portrait positif des spectacles qui s'y donnent à voir et des scènes qu'on peut y jouer, sans pour autant valoriser la fixité sentimentale ou érotique qui lui est traditionnellement associée. Bien que son existence soit un incessant papillonnage, le narrateur de *Portrait du joueur* signale au lecteur qu'il « aime [...] Norma, même [s'il n'a] presque rien dit sur elle » (POR, p. 255). Dans *Le Cœur absolu*, alors que le récit est principalement focalisé sur les aventures sexuelles qu'il entretient avec Liv et Sigrid, il tient à dire,

⁵² Forest, *Philippe Sollers, op. cit.*, p. 290.

⁵³ Hamon, *op. cit.*, p. 88.

même s'il a « peur de choquer », qu'il « adore Liv, [qu'il a] une vive passion pour Sigrid, [mais qu'il] aime [sa femme] Laura... » (COE, p. 147).

Le « spectaculaire intégré »

À titre de lecteurs, d'écrivains, d'amants, les narrateurs bénéficient du privilège que procure la multiplication des points de vues. Leur propension à cumuler les rôles fâche d'ailleurs leurs éditeurs autant que leurs amantes. Qu'un écrivain qui observe le monde avec les lunettes du généraliste ait maille à partir avec l'intelligentsia littéraire, composée de spécialistes lettrés s'attendant à ce que l'écrivain adopte lui aussi les lunettes de l'expert, n'est certes pas étonnant. Cependant, le monde que découvrent les narrateurs de Sollers en est un où la vie privée elle-même est soumise à l'impératif de spécialisation. L'homme qui habite ce monde ne doit pas seulement être cantonné dans une profession, mais il doit également *trouver sa voie intime* et suivre le chemin qu'elle trace.

La vocation est un vecteur puissant d'organisation narrative : en donnant une vocation professionnelle ou sociale à son héros, le romancier trace du coup le parcours narratif qu'il lui fera suivre. Dans l'univers sollersien, paradoxalement, ce sont les sociétés elles-mêmes qui demandent à l'individu de se choisir une seule vie et de s'y tenir, et le héros qui cherche à en connaître plusieurs. Ce monde-là est un réservoir de destinées, et les caricatures des vies qu'on y propose sont proprement romanesques. Philippe Muray décrit un univers similaire :

[Le roman] (aujourd'hui plus que jamais) interprète un monde toujours déjà surinterprété, détruit, arraisonné, recréé de toutes pièces. Ce n'est plus le monde, comme autrefois, qui se présente aux romanciers, *c'est une version du monde*. L'« observation du réel » [...] redevient d'autant plus justifiée qu'il s'agit d'un réel reconstruit par les fictions que proposent quotidiennement les médias, et qu'ils imposent comme réel sans alternative. [...] Les médias se sont

admirablement organisés de façon à n'avoir pas besoin du roman puisque c'est eux qui le font.

Aux applaudissements de la plupart, il y a trente ou quarante ans, les grands principes romanesques ont été virés à la poubelle par les « nouveaux romanciers ». L'« héritage » de Balzac et des autres a été abandonné. Presque aussitôt, le journalisme planétaire s'en est emparé. Il a repris tout, tout le romanesque retombé en jachère : l'intrigue, les rebondissements, les dialogues, la reconstruction du réel, les personnages, mais dans un but d'efficacité publicitaire et de manipulation optimum⁵⁴.

En ajoutant « et les citoyens eux-mêmes⁵⁵ », là où Muray dit seulement « les médias » ou « le journalisme planétaire », nous obtenons un résumé éloquent du monde que décrit Sollers comme répartiteur de destinées. Cet empire fabrique du personnage, et il le fabrique typé, comme jadis. Nombreuses sont les séquences où le héros est mis en situation de se défendre contre les pressions sociales exercées sur lui pour qu'il endosse une « fonction actantielle » ; fréquentes sont les scènes que l'on fait au narrateur pour qu'il accepte d'incarner authentiquement « un personnage ».

« Il est fort possible que *Femmes, Portrait du joueur, Le Cœur absolu, Les Folies françaises*, soient les seuls romans de critique systématique du spectaculaire intégré⁵⁶. » Laissons à Sollers la responsabilité de cette énormité, mais reconnaissons que l'intégration par l'individu de la logique du Spectacle lui est un thème cher. En cela, les romans qu'il mentionne s'acquittent de la fonction que leur assigne Muray, lorsqu'il dit s'attendre à ce que le roman fasse « parler des êtres humains à travers la

⁵⁴ Philippe Muray, « Le propre de la critique », *Désaccord parfait*, Paris, Gallimard, 2000, p. 25.

⁵⁵ En des termes débordiens qui correspondent à la vue de Sollers, Tiqqun affirme que les « citoyens » sont moins les vaincus de cette guerre que ceux qui, niant sa réalité, se sont d'emblée rendus : ce qu'ON leur laisse en guise d'« existence » n'est plus qu'un effort à vie pour se rendre compatible avec l'Empire » (Tiqqun, *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*, Paris, Mille et une nuits, 2001, p. 9).

⁵⁶ Philippe Sollers, cité dans Armine Kotin Mortimer, « Philippe Sollers, Secret Agent », *Journal of Modern Literature*, vol. 23, n° 2, 1999-2000, p. 310.

manière dont le Programme est en train de les *réduquer*, et de la façon dont ils accueillent massivement cette rééducation, quand ils ne la devancent pas⁵⁷ ».

L'analyse d'un passage de *Femmes* permet de mettre en évidence cette fonction. Il s'agit d'un monologue intérieur où le narrateur, après s'être fait reprocher par un personnage typiquement pessimiste d'avoir une « vie sociale fragile », explore mentalement des souvenirs qui peuvent donner à croire qu'elle l'est effectivement. Nous verrons que ces événements, reconstitués intérieurement par le narrateur, ont valeur d'*exemplum* : le monde du « spectaculaire intégré » crée des vocations, des stéréotypiques ainsi que des rôles auxquels les citoyens sont sommés de correspondre.

Trois nouveaux personnages sont impliqués dans ce passage. Bien qu'ils ne jouent aucun rôle ailleurs dans la diégèse du roman, ils sont archétypiques : si le narrateur se souvient d'eux, c'est qu'ils ont exprimé de manière exemplaire, d'une part une forte volonté sociale d'intégration, d'autre part les techniques de manipulation employées par les membres déjà intégrés pour convaincre les récalcitrants de se joindre à eux. Ces personnages, décrits dans un infra-récit épisodique, possèdent des traits communs avec de nombreux autres personnages du roman, dont le fait d'être inquisiteur. Cela participe d'une rhétorique narrative, fondée sur une logique cumulative, qui permet de consolider l'impression du lecteur d'assister à la description d'une société homogénéisante distribuant un nombre limité de rôles. Les trois personnages qui servent cette rhétorique sont « Michel, le poète banquier gauchiste » ; sa femme Marie-France, « une blondasse pâle, bourgeoise alsacienne, pointue, mangée de migraine » ; et l'amie de celle-ci, Martine, « une grosse petite rebondie châtain » (FEM, p. 302).

⁵⁷ Muray, *op. cit.*, p. 24.

L'infra-récit se déroule comme suit (FEM, p. 302-304) : le narrateur est alors encore probablement célibataire ; lors de sorties dans des bars avec différents amis, Marie-France le drague, de manière agressive, et il se refuse ; un soir, il se retrouve ivre mort dans un lit en compagnie de Martine, dans un appartement de luxe ; le lendemain, elle lui donne une « chaîne haute fidélité », puis trois jours plus tard lui offre un voyage au Caire, qu'il refuse ; un rendez-vous est fixé dans un bar auquel, de façon inattendue, se rendent Michel et Marie-France ; « Elles », et « tout leur milieu avec elles », avaient planifié un mariage, qu'il refuse encore. L'anecdote, telle que se la remémore le narrateur, se transforme en une fable dont le titre pourrait être : « Destinée programmatique de l'intellectuel : 1968-1980 ». Cette fable relate les étapes importantes d'un parcours intellectuel orthodoxe boudé par le héros. En résumant ce récit, nous voulons mettre en évidence les antagonismes qui sont causes du divorce entre le narrateur et sa société.

Parcours prévu : un jeune homme brillant est d'extrême gauche ; il fréquente des bourgeois appartenant à la gauche modérée ; constatant que sa tendance à être imprévoyant et insolent est juvénile, lorsque l'occasion de faire un mariage raisonnable se présente à lui, il finit par « comprendre », « mûrir », « trouver sa responsabilité » et se rallie tant à la femme qui se propose à lui qu'aux idéaux et au milieu qu'elle incarne ; il est vaguement bisexuel et raisonnablement polygame, ce qui lui permet de mettre « un peu d'animation dans [les] relations anémiques » qui sont le lot de ce milieu ; il joue au tennis, fait quelques voyages en des lieux exotiques et de la « figuration intelligente ». En un mot : il se conforme à une destinée fielleusement qualifiée d'« aragonide » et « sartréuse ».

Mais le narrateur suit un parcours « imprévu », non-planifié : dans sa jeunesse, il est brillant et d'extrême gauche ; il fréquente des bourgeois de gauche

modérés ; il est imprévoyant et insolent : lorsqu'une occasion se présente à lui de faire un beau mariage, il refuse ; son cas est comparable à celui de la cigale qui ne veut pas arrêter de chanter ; il est « incorruptible », mais « pas par morale, par ennui » ; il épouse une étrangère de l'Est « sans aucune couverture financière », l'aime sincèrement mais continue de « se dépenser quand même » avec d'autres femmes ; dès lors, une « malédiction » plane sur lui : le milieu auquel il a refusé de se rallier, le « petit clan bafoué remue ciel et terre », et lui ne peut plus qu'être « classé à droite ».

Ces deux parcours, tels qu'ils sont racontés dans cette version contemporaine de *L'Éducation sentimentale*, définissent un système d'opposition dont les pôles sont la gauche et la droite ainsi que l'aisance financière et la précarité. La stratégie de Sollers consiste à disqualifier ce système dichotomique en le caricaturant, mais aussi en le faisant entrer en résonance avec d'autres systèmes d'interprétation en mesure de le problématiser : ceux que mettent à sa disposition la littérature et les mythologies. Céline est ainsi sollicité : « Les hommes torchent les lois, les femmes font l'opinion. » Citer cet auteur anathème, c'est d'emblée s'aventurer sur un terrain idéologique miné. « Céline » est une référence dont la cote symbolique est *indécidable*, car nulle instance de légitimation littéraire ne pourra faire croire que son génie excuse l'ignominie de ses positions politiques. De plus, la citation met en corrélation « loi » et « opinion », ce qui double l'évaluation normative du narrateur : au vu des événements, il est clair que l'opinion fait la loi.

À preuve : lorsque le narrateur bifurque de la trajectoire toute tracée qu'on lui assigne, lorsqu'il abandonne les fonctions auxquelles l'opinion le condamne, ce sont les « Erinyes » qui se déchaînent. En comparant à la leur la violence avec laquelle se manifeste à l'égard de sa conduite le désaccord de la société, le narrateur veut donner

à penser que sa marginalité est radicale et qu'il perturbe l'ordre social. La gauche modérée, la bien-pensante France progressiste, et avec elle toute la classe moyenne, ne se contenteraient pas de proposer des rôles : elles condamneraient les individus tendancieusement orientés vers des buts indéfinis à une sorte d'enfer social. Toujours d'après lui, la société assimile *illico* la moindre déviance par rapport à son programme à un ralliement à la droite. C'est ainsi qu'elle exercerait son contrôle autoritaire : en ne laissant rien ni personne s'affirmer hors de la sphère « aragonide » et « sartréuse », c'est-à-dire hors de cette gauche pensive et réfléchie, modérée et progressiste, sans laisser s'épandre l'opinion malveillante que l'individu qui contourne le programme le sabote. Les mots d'ordre de cette société, qui ne sont jamais énoncés explicitement, seraient « devoir », « responsabilité », « obligation », « respect ».

La stéréotypie déniée

Sollers semble particulièrement attaché à ce qu'il considère être la « véritable » subversion. Pour donner du corps à ses héros, il cherche à convaincre le lecteur que ceux-ci sont en danger. Il invente donc des organisations sociales animées de forts penchants idéologiques, qui cherchent, par leur propagande, à récupérer les narrateurs. D'un roman à l'autre, des groupes identifiables à leurs sigles se relaient en poursuivant dans une même perspective le but d'imposer les opinions et les manières d'être. Dans *Femmes*, ce sont le FAM (« Le Front d'Autonomie Matricielle ») et le WOMANN (« World Organisation for Men Annihilation and for a New Natality ») qui traquent le narrateur, cherchent à le faire travailler pour eux, à le ruiner socialement s'il ne coopère pas. Dans *Portrait du joueur*, conséquence de ce

que l'objet du roman, tel que le présente le narrateur, est d'ouvrir l'angle⁵⁸, est inventé un nouveau sigle, l'ŒUF (« L'Œil Unifié Fraternel »), qui désigne cette fois un conglomérat de groupes⁵⁹ cherchant à recruter le narrateur. Dans *Le Cœur absolu*, le procédé de siglaison des groupes est abandonné ; il n'est plus question d'organisations identifiables qui fassent pression sur le narrateur ; c'est lui qui, cette fois, fonde une communauté. La gradation d'un roman à l'autre est manifeste : le narrateur est d'abord dans une position défensive à l'égard de groupes à visées précises (*Femmes*) ; ensuite, il affronte un « groupe de groupes », dont les objectifs sont peut-être inconciliables, mais dont les méthodes sont les mêmes (*Portrait du joueur*) ; enfin, ne reconnaissant plus de groupuscule concurrent, il fonde le sien (*Le Cœur absolu*). Cependant, dans chacun des romans une guerre a lieu, enflammée par des propagandes et dirigée par des phalanges. Cela coûte à Sollers la réputation d'être paranoïaque (on lui reproche régulièrement son « poncif du complot style Rousseau⁶⁰ »).

C'est prendre ses œuvres de fiction trop à la lettre et au premier degré. Une vraie lecture gagne à envisager ces fabulations guerrières sous un angle moins psychologique et moins moral. Le théâtre des opérations est celui-là : « Une lutte à mort est engagée entre la stéréotypie intéressée et la perception réellement personnelle » (FEM, p. 79). La stéréotypie prédomine dans l'univers sollersien nonobstant l'abondance des modèles. Tout y est lisible, montrable, catalogué ; les modes de vie sont disponibles « à la carte ». Cependant, la possibilité de brasser les cartes est devenue rare. *Le Cœur absolu* est l'illustration de ce brassage des représentations qui permet au héros d'échapper aux automatismes mondains. Quant

⁵⁸ « Elles [les femmes], nous venons d'en parler il me semble ? Ouvrons l'angle... Les hommes ? Les zôms ? Même pas : la jungle, la roulette, le chaos du temple... » (POR., p. 13).

⁵⁹ « Police, parti, armée, banque, syndicat, université, médias, famille, église, école : appelons ça l'ŒUF » (POR., p. 55).

⁶⁰ Domecq, *op. cit.*, p. 83.

au *Portrait du joueur*, il met en scène un personnage qui crée un montage des stéréotypes et les agence au quotidien de sorte que son existence soit singulière. Cette « lutte à mort » rappelle Guy Debord : elle oppose en effet la « perception réellement personnelle » à l'emprise du Spectacle, dans la mesure où « le spectacle moderne exprime [...] ce que la société *peut faire*, mais dans cette expression le *permis* s'oppose absolument au *possible*⁶¹ ». La stéréotypie domine en société parce que, n'osant pratiquer les activités qui y sont pourtant licites, et d'ailleurs constamment représentées, le toléré n'est jamais actualisé dans la vie quotidienne. La différence est grande « [e]ntre la répétition étalée mortelle et la sensation interne » (FEM, p. 79-80).

Puisque c'est « l'intériorité brûlante elle-même qui est la plus censurée, [et] pas le spectacle » (FEM, p. 241), le narrateur de *Portrait du joueur* prédit qu'on ne croira pas au personnage de Sophie. Adonnée aux plaisirs gratuits, ne cherchant pas dans le spectacle d'écho à son intériorité, ni non plus à faire pardonner ses débauches en les confessant, elle serait impensable. Le narrateur propose que sa conduite soit interprétée ainsi :

Alors, disons qu'il s'agit simplement d'une vengeance sur l'ennui, l'incroyable ennui que vous nous imposez tous et toutes... L'ennui que vous préférez, que vous *voulez* de toutes vos forces, et que vous appelez vivre... Eh oui, dites-vous, c'est la vie... Et ce que vous appelez la vie, c'est cette réglementation de l'ennui, rien d'autre, un petit monde sans illusions où l'on se connaît, où tout le monde surveille tout le monde et dose les indiscrétions qu'il faut... (POR, p. 205)

L'important est de noter cette « *volonté* d'ennui » que le narrateur souligne. C'est dire que le principal obstacle que rencontrera celui ou celle qui *voudra* autre chose que l'ennui sera l'inhibition devant le plaisir et l'autocensure de « l'intériorité brûlante ». Si le christianisme a été écrasé, on ne s'en ennuie pas moins, parce que

⁶¹ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 27.

faire sens, c'est encore faire famille. En décloisonnant la famille traditionnelle, la société s'est proposé de la remplacer. Aussi intempestivement que l'Église autrefois, elle exige qu'une union soit rentabilisée et qu'elle soit justifiée par d'autres motifs que la recherche du plaisir individuel. C'est ce que le narrateur appelle avec amertume la « réglementation de l'ennui », qui ne serait pas une « vie », mais plutôt une perpétuation de la vie pensée comme une histoire progressiste, téléologique. L'ennui procéderait en définitive d'une maladresse narrative : c'est ce qui résulte lorsqu'on « raconte sa vie comme une *story*, un bilan, un ensemble de stéréotypes pauvrement et juridiquement filtrés pour les autres, pour l'institution abstraite des autres » (POR, p. 204).

Leur expérience enseigne aux narrateurs que pour faire du sens socialement, les sujets reformatés d'aujourd'hui racontent leur propre vie comme des « *story* » ou des bilans. La nécessité de ne pas être « platement réaliste » ne les conduit pas à se méfier des « effets de réels », ni à vouloir échapper à la littérature journalistique, mais plutôt à décrire la résistance des individus à l'endroit des schémas narratifs effroyablement réalistes qui s'imposent à eux. Pour cette raison, il ne semble plus y avoir de motivation au choix d'une forme narrative épousant l'objective irrationalité du sujet (projet des Nouveaux romanciers). Le « retour au réalisme » chez Sollers trouve sa cause, plus que dans une volonté d'être compris, lu et acheté, dans le souci de raconter comment se mettent en place différents discours sociaux qui incitent les individus à se contenter d'une forme ennuyeuse et standardisée quand ils entreprennent de raconter leur vie.

Dans l'aventure qui conduit les narrateurs à regarder leurs semblables comme les personnages qu'ils souhaitent être, ils sont amenés à redéfinir ce que sont des clichés, des stéréotypes. Cette redéfinition du stéréotype, nécessaire pour lui

permettre de leur mener la « guerre », conduit Sollers à réinventer l'originalité en un temps où apparemment elle n'est plus possible. Puisque toutes les « visions du monde » ont été testées tant sur le plan de la fiction que sur celui du réel, l'originalité tient désormais au choix fait parmi les possibles déjà expérimentés. Elle ne peut plus être l'invention d'un « jamais vu » ou « jamais pensé », mais elle peut encore être une audace sur le plan de l'interprétation d'un « déjà vu » ou « déjà pensé ». Pour la génération de Sollers, être un « spécialiste de la représentation », ce n'est donc plus être capable de proposer des formes nouvelles de représentation, des formes « de pointe », mais connaître ce que chaque type de représentation présuppose idéologiquement. La « stéréotypie » contre laquelle le narrateur se dit en guerre, c'est le « mauvais goût » dont font preuve à peu près systématiquement les « célibataires de l'art » contemporain. Ils sont, à l'instar de ceux de Proust, incapables de penser ou de ressentir une œuvre d'art de manière personnelle, et tout aussi incapables de se représenter leur existence comme une chose leur appartenant : en conséquence, ils cheminent dans leurs vies en fonction du « bilan » qu'on pourra en faire. Ils sont par ailleurs constamment en représentation, puisque le bilan est pensé d'avance en fonction de « l'institution abstraite des autres », et que toute vie doit être édifiante comme devaient l'être jadis les pièces de théâtre et les romans.

Chacun vit sous l'empire du spectateur, en un monde où « tout le monde surveille tout le monde ». La référence au « chigaliovisme » est fréquente chez Sollers, pour qui le système de l'idéologue Chigaliov imaginé par Dostoïevski ressemble plus à la forme de « dictature » actuelle que celle mise en place par le Big Brother de Orwell. Chigaliov incarne la doctrine totalitaire de gauche et non celle de droite, voulant que la collectivité s'épanouisse pleinement seulement si « tous les membres de la société s'épient mutuellement et sont tenus de rapporter tout ce qu'ils

apprennent. [Si c]hacun appartient à tous, et tous appartient à chacun⁶² ». Cela représente effectivement mieux l'emprise totalitaire « molle » du monde contemporain, dans la mesure où la prestation des individus n'a pas à être applaudie par *un* spectateur (Big Brother), et où cependant ils demeurent en représentation aux yeux de tous. Ils n'ont pas à séduire quelqu'un, mais sont condamnés à subir les opinions de tous. Bien qu'il n'y ait pas d'opinion obligatoire, pas un seul « préjugé » d'imposé, la stéréotypie s'installe chez les regardants. Pourtant tout est déjà « préjugé » dans le monde postmoderne : le préjugé n'est donc plus le jugement formulé dans l'ignorance, mais celui prononcé malgré la méconnaissance de l'ensemble des jugements prononçables.

Dans *Portrait du joueur*, Sophie échappe à la stéréotypie parce qu'elle sait trouver des moments où elle abandonne le jeu des représentations et s'éloigne de tout spectateur quel qu'il soit. Qui sont-ils, le narrateur et elle, lorsqu'ils jouent ensemble à leur jeu ?

Des acteurs ? De simples acteurs ? Ou bien plutôt, sous nos masques de fantômes grimaçants, des fantômes enfin réels, enfin chacun soi-même en plein cœur de la comédie ? Au cœur, oui, car il n'y a pas plus loin. Ni sa vie, ni la mienne, ni celle d'un des millions de figurants en train d'accomplir les mêmes gestes, plus « normalement » si l'on veut. Comme si la vieille machine avait sauté, celle de l'ancienne fascination ou terreur. Plus rien. Des fonctions. Des positions provisoires sur un échiquier fou (POR, p. 151-152).

L'« authenticité » n'a rien à voir avec la « spontanéité » : « il n'y a rien plus loin » que la « comédie ». Que « l'échiquier [soit] fou » n'empêche pas que les fonctions des pièces et que les règles qui régissent leur mouvement soient toujours valides. Alors, qu'est-ce qui sauve le narrateur et Sophie ? Se donnant à eux-mêmes le spectacle des « fonctions » que d'autres, moins avisés, prendront pour le seul réel, ils

⁶² Fédor Dostoïevski, *Les Possédés II*, Paris, Gallimard, 1955, p. 103.

font un pied de nez à la « terreur » et font sauter la « machine » à représentations. Ils exorcisent l'éprouvant besoin de sens en mimant des stéréotypes que d'autres, niant être sous l'emprise de quoi que ce soit, vont reproduire inconsciemment. Jouer l'aliénation serait *au fond* le seul moyen d'y échapper : « La "scène" ? Elle permet de brûler des milliers et des milliers d'heures de psychologie, autrement dit la saleté suprême » (POR, p. 148).

La stéréotypie déniée n'affecte pas seulement les activités sexuelles et les rapports sentimentaux. Les relations de l'individu aux représentations semblent corrompues de semblable manière : il a le droit de lire ce qu'il veut, mais est-il capable de tirer de sa lecture une interprétation personnelle, c'est-à-dire imprévue ? Par exemple, n'y a-t-il pas un abîme incommensurable entre la possibilité virtuelle de lire Nabokov et le fait de prétendre que « [s]es mouvements, ses perceptions, sa stratégie infiniment compliquée pour arriver à une satisfaction sur une pointe d'épingle, font de [Humbert Humbert] un des artistes les plus raffinés qui soient » (COE, p. 327) ? La société contemporaine tolère la « multiplication étalée » des nymphettes sur Internet ; rares sont cependant les tribunes où l'on parle d'Humbert Humbert comme d'un artiste raffiné.

Le romancier place donc son narrateur au cœur d'une guerre médiatique : les groupes qu'il invente ne sont peut-être pas aussi organisés et concrets qu'il le laisse entendre, cependant ils existent en tant que médiateurs de discours apparentés. La méfiance à l'égard des « généralisations », intellectuellement cautionnée par le déconstructionnisme et maintenant récupérée par les médias, s'est transformée en allergie à toute forme d'extrapolation. Quiconque se risque à dire d'un discours fréquemment employé par bon nombre de femmes qu'il est celui « des femmes » sera perçu comme misogynie ; de même, quiconque dira « la société » pour désigner

les adeptes du consensus passera pour paranoïaque. Ce que permet la généralisation chez Sollers — et qu'on ne verra pas si l'on se borne à penser qu'elle est le terreau des abominables « préjugés », et seulement cela — c'est de mettre en lumière le groupe au nom duquel certains individus vont immanquablement s'exprimer ou se penser, comme s'ils ne pouvaient réfléchir ou parler par eux-mêmes. Ainsi en est-il, chez Sollers, des femmes qui prennent la parole « en tant que femmes » ; des philosophes « en tant que philosophes » ; de tous les affidés au nom de leur coterie et finalement de la société, c'est-à-dire le grand ensemble de ces coteries, qui parlent toujours au nom d'intérêts collectifs. Donner à ces clans qui ne se reconnaissent pas comme tels l'apparence de phalanges propagandistes organisées relève d'un parti pris satirique et d'une volonté de concilier les lois de la polémique et de la fiction. Il s'agit de tourner en dérision l'esprit de famille des différentes idéologies de la fraternité et de convaincre que l'esprit grégaire, en plus d'être risible, est si entreprenant qu'il en arrive à fabriquer les opinions, les habitus et les manières d'être acceptables. Ce que d'autres appellent une « paranoïa » n'est que le travail énonciatif de la satire et la mise en place d'un écran protecteur intellectuel.

Liberté, égalité, fraternité

Le narrateur sollersien affirme que la volonté d'ordre se dissimule désormais derrière un discours moderniste et révolutionnaire⁶³. En s'opposant à des personnages tortueusement émancipés et dévots à la fois, qu'il peint comme de nouveaux Tartuffes, il s'invente des imposteurs à démasquer.

⁶³ Un exemple : « Finalement, il n'y a plus que Flora, une anarchiste révolutionnaire, pour croire aux valeurs bourgeoises... Le mariage... La fidélité... La famille... » (FEM, p. 401). Il s'agit d'une réflexion que se fait à lui-même le narrateur après avoir été victime d'un tollé soulevé par son amante Flora, laquelle s'est avisée de rapporter à sa femme, dans une visée essentiellement malveillante, le caractère systématique du papillonnage qu'il pratique.

C'est en portant une attention minutieuse au langage qu'ils utilisent qu'il peut se rendre compte de leur manège. En effet, ce contrôle s'exerçant en société libérale, il ne peut être directement coercitif et doit être médié par le langage. L'idée d'un contrôle des individus en société libérale est d'ailleurs en elle-même problématique. Ceci parce qu'une telle société (celle des années 1980 en France, par exemple) peut être un « État de droit », mais aussi, dans une certaine contradiction, un « État providence ». Cette bipolarité affecte toutes les sociétés démocratiques modernes, où les tensions économiques et politiques ont surtout lieu entre des forces qui poussent soit vers la social-démocratie, soit vers la démocratie néolibérale. Francis Fukuyama réduit cette fracture dans les sociétés démocratiques à un conflit opposant les valeurs d'égalité et de liberté⁶⁴. D'après lui, cette tension est inévitable parce qu'« [i]l n'existe aucun point fixé ou naturel d'équilibre entre la liberté et l'égalité, ni aucune façon de les optimiser simultanément⁶⁵ ». Pour cette raison, dans une société qu'on dira « post-historique » puisqu'elle s'épanouit dans un régime démocratique sans alternative, les disputes ont essentiellement lieu entre les tenants de l'égalité et les promoteurs de la liberté⁶⁶. Plutôt que de mettre un frein à la liberté des individus, il s'agit, au nom de l'égalité, de l'orienter dans une perspective de bienveillance collective.

Il sont nombreux les essayistes contemporains à traiter de cette antinomie de la post-histoire. Cependant, l'après de l'histoire commence pour la plupart d'entre eux après la désintégration de l'URSS et la fin de la Guerre Froide. Par suite,

⁶⁴ Francis Fukuyama, « Au royaume de la liberté », dans *La Fin de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1992, p. 323-338.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 329.

⁶⁶ Il me semble bon de faire le lien entre le caractère « inconciliable » des pulsions libertaires et égalitaires en société démocratique, et ce que nous présentions comme inconciliable de semblable manière entre les pulsions engagées et désengagées dans le champ de la littérature autonomisée. Fukuyama décrit comme une aporie des sociétés démocratiques le fait qu'elle se veuille à la fois garante de la liberté et de l'égalité, comme nous postulons qu'est aporétique la volonté souvent manifestée par les acteurs du champ littéraire de production restreinte qu'il soit à la fois autonome et engagé.

l'hypothèse que la société décrite par Sollers soit post-historique paraît problématique. En effet, l'écriture de *Femmes* et les événements qui y sont racontés se situent dans les années 1970 et au tout début des années 1980. Mais l'idée d'une « fin de l'histoire » est une illusion beaucoup plus vieille que Fukuyama : elle s'enracine dans un bon nombre de grands récits religieux (celui de l'Apocalypse catholique notamment) et elle fut redirigée vers la philosophie de l'histoire par des penseurs comme Hegel et Marx. Il n'est donc pas étonnant de voir le narrateur de *Femmes* se demander si cette fin ne serait pas advenue : « À la fin de l'histoire, dit le vieil Hegel, la mort vivra une vie humaine... Ça y est... La prophétie s'est réalisée... Et moi, là, rentré chez moi, penché sur ma table, écrivant ces phrases... C'est la mort qui me vit ? C'est la mort qui remplit ces pages ? Peut-être... » (FEM, p. 22).

Il est en tout cas loisible de poser que l'ennui post-historique, qui serait le propre de notre « ère du vide », fut ressenti par Sollers et ses narrateurs avant terme, si tant est qu'on identifie son terme en synchronie avec la Chute du mur de Berlin ou la fin de la Guerre Froide. De même, on peut postuler que le conflit entre liberté et égalité fut perçu par la génération de *Tel Quel* comme prédominant avant même que les tensions entre les blocs de l'Est et de l'Ouest ne lui laissent toute la place. À la sortie de *Femmes*, Sollers formulait ce souhait pour la démocratie : « Il pourrait y avoir communauté peut-être pour lutter contre la loi sociale si elle était répressive, mais comme elle nous laisse en paix, de grâce un peu de liberté dans la description des comportements individuels⁶⁷ ! » Le problème est donc moins le fait de l'égalitarisme que celui de l'usage qu'on en propose : alors qu'il aurait dû conduire à plus de liberté, il est utilisé dans un sens contraire.

⁶⁷ Philippe Sollers, dans une interview menée par Jean-Jacques Brochier, « Sollers anarchiste », *Magazine Littéraire*, n° 193, 1983, p. 52.

Cependant, on doit noter que la « liberté » réclamée par Sollers n'a rien à voir avec celle que souhaitent les entrepreneurs néolibéraux : elle se place sur le terrain du discours, de l'invention. L'enquête que mènent les narrateurs sollersiens a lieu sur plusieurs terrains. Elle les conduit à découvrir les « kolkhozes de l'intimité⁶⁸ », mais les préserve de s'aventurer sur les sentiers des privatisations et/ou déprivatisations industrielles. La raison en est que les microsociétés décrites par Sollers n'appartiennent pas aux champs des pouvoirs politiques et économiques, ni aux « classes défavorisées », mais au macro-champ des doxographes : celui de la littérature, du cinéma, de la philosophie, de la télévision, du journalisme. Ce champ, quoique loin d'être cohésif, se reconnaît néanmoins à ce qu'il produit des discours et dissémine de l'information sur la société, ou la représente par des moyens symboliques et artistiques.

S'il n'est pas le seul sur lequel les narrateurs braquent leurs regards, il est à coup sûr le principal. Ce qui émane de ce champ et qu'ils perçoivent, ce sont des discours normatifs touchant les comportements individuels. D'après les narrateurs, bien que la société produise très certainement des travailleurs et des entrepreneurs tels qu'elle les souhaite, qu'elle se dote de politiques encourageant plus ou moins la libre entreprise, qu'elle s'invente avec une énergie plus ou moins grande des programmes sociaux visant à la redistribution des richesses, ce qui mérite le plus d'attention est la manière dont elle produit des récits où sont valorisés des goûts, des façons de parler, des comportements sexuels. D'où le souhait que la liberté soit permise dans la *description* des comportements individuels.

⁶⁸ « Pas d'économie privée... Pas de petites exploitations, de parcelles. Expropriation généralisée... Pas de poches de résistances par rapport au grand planning d'avenir... Supermarchés, grandes surfaces... Kholkozoes de l'intimité... [...] Pas question de faire des embarras avec sa croyance personnelle... » (FEM, p. 60)

Fukuyama soutient que « [d]ans les pays démocratiques, l'amour de l'égalité a été une passion beaucoup plus profonde et beaucoup plus prenante que l'amour de la liberté⁶⁹ ». Il fait ainsi référence à l'élaboration de politiques sociales. Les narrateurs des romans étudiés prétendent quant à eux que l'amour de l'égalité est également beaucoup plus profond et prenant dans les discours sur (et les représentations de) la société que l'amour de la liberté. Faut-il s'en étonner dans la mesure où l'ère des « Grands Récits », celle des XIX^e et XX^e siècles, la modernité en somme, est portée par une utopie ayant pour sujet-objet l'Humanité ? Marc Angenot, qui ne partage par ailleurs nullement les idées de Fukuyama, décrit ainsi ces Grands Récits :

J'appelle *Grands Récits* les systèmes idéologiques, variantes doctrinaires et militantes du Progrès, qui se sont chargés de procurer aux modernes une explication historique totale balayant les horizons du passé, du présent et de l'avenir — le programme *utopique* qu'ils comportent y formant la contrepartie d'une critique radicale de la société présente. Les Grands Récits de la modernité ont formé une narration avec un héros transcendant, l'humanité en marche, exorcisant la *déréliction* du présent confus et incertain⁷⁰.

L'humanité qui marche vers le Progrès a des frères ennemis : l'individu en marche arrière (le réactionnaire), celui qui ne bouge pas (le quiétiste), celui qui s'échappe (l'extatique). Il s'agit là, précisément, de trois costumes qu'aime particulièrement revêtir le narrateur sollersien : toujours il est individu et jamais il n'accepte de suivre le pas prudent de la *marche* vers le progrès. Risque-t-il pour autant d'être rejeté de la famille humanitaire, même si les Grands Récits égalitaristes n'ont plus d'emprise sur les consciences, même si « l'humanité en marche » n'arrive plus à s'imposer comme « héros transcendant » ?

⁶⁹ Fukuyama, *op. cit.*, p. 331.

⁷⁰ Marc Angenot, *D'où venons-nous ? Où allons nous ? La décomposition de l'idée de progrès*, Montréal, Trait d'union, 2001, p. 61.

L'ère des Grands Récits est bien terminée. Cependant, l'homme a encore besoin de croire qu'une finalité est assignée à son histoire, et la dérélition semble loin d'être conjurée. La post-histoire ne se déroule pas comme on s'y attendait : contrairement à ce qu'en escomptait « le vieil Hegel », elle n'est pas garante d'une diminution de l'angoisse : l'homme qui l'habite reste tourmenté.

Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard a décrit de façon très convaincante ce malaise sociétal, en évitant la notion de fin de l'histoire. Il y soutient que le désir ne naît jamais d'une pure autosuggestion et que, pour naître, il doit toujours être médié (légitimé) par un tiers. Selon lui, avant que l'aristocratie et le pouvoir de droit divin ne perdent leur légitimité, le médiateur du désir pouvait être transcendant, le désirable être dicté « d'en haut » et se confondre ainsi avec l'inaccessible. Par contre, suite à la décadence de la noblesse, la médiation, d'externe qu'elle était est devenue interne : « L'idolâtrie d'un seul est remplacée par la haine de cent mille rivaux⁷¹. »

En bon toquevillien, Girard pense le négatif du processus de démocratisation. Sans même poser son regard sur le XX^e siècle, il tâche d'isoler une constante dans les mœurs des sociétés ayant traversé une révolution démocratique. Il découvre ce qu'il nomme « la haine impuissante » du citoyen, homme condamné à la cohabitation passive avec ceux qui, légalement, sont ses « semblables », mais en qui pourtant il n'arrive qu'à voir des rivaux. Il recense les divers sentiments qui meublent la vie psychique de ce citoyen : envie, jalousie, mesquinerie, vanité. À ses yeux, c'est tout ce qui reste de l'homme lorsqu'il est devenu un dieu pour l'homme et que les individus vivent sous l'effet d'une « transcendance déviée ».

⁷¹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, p. 142.

Cette thèse a pour prémisse que l'homme n'accepte pas de vivre dans un univers d'égaux — ou qu'il ne peut y vivre que malheureux. Elle permet à Girard d'avancer que l'égalité entre les individus ne peut être sincèrement recherchée et que, dans un monde où l'altérité s'estompe néanmoins, le désir de distinction grandit proportionnellement. Les sociologues d'aujourd'hui parle du « narcissisme des petites différences⁷² » pour décrire ce paradoxe. Fukuyama fait intervenir dans son analyse le terme *thymos* pour traduire ce qu'il appelle, avec Hegel et Kojève, le « besoin de reconnaissance », et prétend que l'avènement d'une fin de l'histoire est directement lié à l'avenir de ce besoin : « La question de la fin de l'Histoire revient donc à une question sur l'avenir du *thymos* : la démocratie libérale satisfait-elle le désir de reconnaissance de manière adéquate [...] ? »⁷³

Les Grands Récits ne proposaient aucun avenir au *thymos* ; la méta-narration qu'ils composaient, ayant pour héros l'homme en tant qu'Homme, en racontait plutôt la mort prochaine. La dérélition de l'homme moderne devait se conjurer grâce à la résorption consentie de son individualité dans un corps plus grand que lui : l'Humanité. En ce sens, et à la lumière de la pensée de Girard, les Grands Récits apparaissent comme des fictions fallacieuses visant à convaincre l'homme qu'en se reconnaissant comme membre de l'Humanité, il échapperait à la « haine des cent mille rivaux ». Dans cette mesure, on peut comprendre ce que Sloterdijk appelle, non sans esprit polémique, la « domestication de l'Être⁷⁴ » dans sa spécificité moderne. Les Grands Récits auraient été animés d'un but injonctif : ils auraient été reconduits non pas seulement pour exalter l'utopie qui les fonde, mais aussi pour que l'homme craigne que son avenir soit mis en péril s'il refusait de se conformer aux impératifs nouveaux. Reste à se demander comment il se fait qu'une puissance de domestication

⁷² Angenot, *op. cit.*, p. 140.

⁷³ Fukuyama, *op. cit.*, p. 325.

⁷⁴ Peter Sloterdijk, *La Domestication de l'Être*, Paris, Mille et une nuits, 2000.

puisse encore être ressentie dans un monde dénué de récit assez puissant pour renouveler la volonté de réduire l'homme à l'Humanité.

L'essai de Marc Angenot déjà cité peut nous aider à résoudre ce paradoxe. Bien que la fin des Grands Récits signifie la perte de légitimité des discours utopiques chantant l'avenir d'un égalitarisme sans faille, il n'en demeure pas moins qu'on assiste, « dès avant la Chute du mur », à la « montée irrésistible *d'idéologies communautaires-identitaires* dans les démocraties ». Ces idéologies fonctionnent « comme *bases de repli* et solutions de rechange aux ci-devant Grandes Espérances humanitaires⁷⁵ ». Il semble que l'individu contemporain supporte mal de ne pouvoir compter que sur lui-même pour trouver un sens à son destin ; il paraît qu'il a besoin d'une reconnaissance sociale minimale, que d'être apprécié à titre d'humain seulement ne lui suffit pas⁷⁶.

Sa situation est semblable à celle du dernier homme nietzschéen, qui a mis sa chaise au milieu, « aussi loin des gladiateurs agonisants que des pourceaux repus » : « On aime encore le voisin et l'on se frotte à lui, car l'on a besoin de chaleur⁷⁷. » Les personnages qui, dans l'univers romanesque sollersien, s'opposent au narrateur tantôt parce qu'il serait trop ambitieux (« Il est cinglé, il veut être posthume » (COE, p. 50)), tantôt parce qu'il ne le serait pas assez (« Ton roman ? Quelle blague ! Tu

⁷⁵ Angenot, *op. cit.*, p. 141.

⁷⁶ Notons que Charles Taylor pose lui aussi la question de l'avenir du « besoin de reconnaissance ». Il montre que l'on peut certes répondre aux exigences de bienveillance universelle en y souscrivant « avec une bonne dose d'hypocrisie et de restrictions mentales », en les comprenant « simplement comme des exigences péremptoires, des normes que nous ne nous sentons pas capable de respecter, en nous jugeant mauvais ou coupables de ne pas y arriver », mais que « c'est une chose toute différente d'être motivé par le sentiment fort que les êtres humains *méritent* éminemment d'être secourus ou traités avec justice, par le sentiment de leur dignité ou de leur valeur » (Charles Taylor, *Les Sources du moi*, Québec, Boréal, 1998, p. 643).

⁷⁷ Frédéric Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 14.

n'as pas arrêté de baiser, voilà ! » (FEM, p. 203)), sont de cette nature, et en conséquence constamment raillés par lui⁷⁸.

Nietzsche aujourd'hui

La volonté idéologique principale qui aiguillonne l'écriture de Sollers est de faire résonner une voix autre que celle, prudente et terne, des postmodernes. Angenot, qualifiant de « néotribalistes » les différentes idéologies communautaires résurgentes des années 1980, situe la voix de Sollers parmi celles de leurs critiques : « “ le nouveau roman confessionnel ” (Sollers dès 1983)⁷⁹ ». Bien que l'écrivain développe effectivement dans ses romans une sévère critique des « néotribalismes », nous ne pouvons avaliser qu'elle se construise à partir d'une plateforme programmatique qui serait le roman confessionnel⁸⁰. Cette catégorie pour le moins élastique peut accueillir un fatras de romans qui célèbrent de manière masochiste le bonheur d'être un dernier homme, ou encore, quoique cela paraisse plus rare, les confessions de « prédicateurs de la mort⁸¹ ». La position qu'Angenot accorde à Finkielkraut nous semble déjà mieux convenir à Sollers que celle d'un romancier de

⁷⁸ Par exemple : « Ô peureux d'opérette muselé par la moindre pression sur ton front ! Ô féminisé des sécurités ! Ô ursaf ! Ô immatriculé ridicule ! Ô lâche ! [...] Ô tiède ! Ô résigné ! Ô déprimé ! » (FEM, p. 184). Ici, le narrateur s'adresse à lui-même, pour se « tenir en forme », mais ce qu'il vise à travers lui c'est l'apathie et la tiédeur, caractères distinctifs des derniers hommes.

⁷⁹ Angenot, *op. cit.*, p. 120.

⁸⁰ Nous présumons qu'en présentant la chose ainsi, Angenot veut laisser entendre que la critique menée par Sollers est corrompue par l'égotisme, ce qui reconduit le lieu commun par excellence des discours portant sur l'auteur.

⁸¹ À cette enseigne, on peut reconnaître un auteur comme Houellebecq. Voici un exemple entre mille, qui montre comment il esthétise la « volonté de déclin » qui doit pénétrer le dernier homme avant l'avènement du surhomme. Il fait dire à un de ses narrateurs : « Jusqu'au bout je resterai un enfant de l'Europe, du souci et de la honte ; je n'ai aucun message d'espérance à délivrer. » Et ce même narrateur, décrivant les Allemands, prétend que « [p]lus que tout autre peuple ils connaissent le souci et la honte [...]. Plus que tout autre peuple, ils connaissent le désir de leur propre anéantissement. » Il ajoute à son propre sujet : « Rien ne survivra de moi, et je ne mérite pas que rien ne me survive ; j'aurai été un individu médiocre. » (Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 369).

pénitence : « Points de vue qu'on pourrait qualifier de néorationalistes [et de] néohumanistes⁸². »

Dans un chapitre du *Zarathoustra* heureusement nommé « Des mille et un buts », Nietzsche s'adresse par avance aux relativistes postmodernes :

Ce n'est que l'homme qui a donné une valeur aux choses, afin de se conserver, — c'est lui qui a donné aux choses leur sens, un sens d'humain. C'est pourquoi il se nomme « l'humain », c'est-à-dire celui qui évalue.

Évaluer, c'est créer : écoutez-vous les créateurs ? L'évaluation, c'est le trésor et le joyau de toutes les choses évaluées.

Ce n'est que par l'évaluation que se fixe la valeur : et sans l'évaluation l'existence serait une noix creuse. [...]

Les créateurs, ce furent d'abord les peuples, et bien plus tard seulement des individus ; en vérité l'individu lui-même est la plus récente des créations. [...]

Le plaisir du troupeau est plus ancien que le plaisir du moi : et aussi longtemps que la bonne conscience se nommera troupeau, seule la mauvaise conscience dira : Moi⁸³.

Sollers récupère à son avantage l'idée développée dans ces lignes à l'effet que la véritable humanité, voire la surhumanité, est accessible seulement à « celui qui évalue ». Le surhomme nietzschéen est celui qui assume la mauvaise conscience de qui dit : *Moi*, certes, mais il va au-delà du « narcissisme de la petite différence », puisqu'il a la hardiesse d'inventer des valeurs : il propose des évaluations intransigeantes de ce qu'il estime « bon ». Sollers, faisant de ses narrateurs des individus « capables d'opérer un tri », montre qu'il est sollicité par cette figure du surhomme. Si les romanciers des vingt dernières années sont situables, d'une manière ou d'une autre, par rapport à ce qui serait la fin de l'Histoire et le néotribalisme qui l'accompagnerait, il apparaît intéressant de se demander s'ils le

⁸² Angenot, *op. cit.*, p. 120.

⁸³ Nietzsche, *op. cit.*, p. 79.

font comme des prédicateurs de la mort, des contempteurs satisfaits du dernier homme, ou au nom d'une possibilité de se soustraire à la tentation masochiste, voire suicidaire qui habite cet être médiocre, en tâchant par exemple d'actualiser les idéaux qu'incarne le surhomme nietzschéen. Sollers veille manifestement à rivaliser avec les romanciers qui lui sont concurrents sur ce front-là, et non à partir d'une ligne de combat qui verrait s'opposer les romanciers qui se confessent et ceux qui ne le font pas.

Cependant, l'apparence de confession est peut-être nécessaire, puisqu'il faut dire « Moi ». Les romans de Sollers gagnent à être pensés comme des machines à dire ce « Moi », peu importe la valeur d'authenticité attachée à cette prise de parole, ce qui est le critérium de la confession. La difficulté réside en ceci que le Moi aurait droit de cité, tant et aussi longtemps qu'il ne se mêlerait pas d'évaluer, de choisir, de trier.

René Girard traite de cette prohibition de l'évaluation, en des termes qui sont aisément compatibles avec la perspective que nous adoptons. Selon lui, *évaluer*, c'est forcément *choisir un médiateur*, et non un objet, car la valeur n'est jamais intrinsèque à la chose convoitée. La structure de l'appétence est toujours triangulaire : le sujet ne peut convoiter un objet sans qu'un tiers, le médiateur, n'intercède en faveur de celui-ci. C'est ce que Girard appelle le « désir selon l'Autre ». Le « mensonge romantique » consiste à nier cette structure du désir, et à postuler des qualités intrinsèques à l'objet, que le sujet pourrait reconnaître *ex nihilo*. L'imposture, pour l'écrivain, consiste à dissimuler les médiateurs de ses héros, à les décrire comme des êtres « spontanés » désirant de manière littéralement originale. Girard considère que ce mensonge se perpétue au XX^e siècle, notamment chez les

existentialistes. Il tâche de le démontrer en commentant les lectures existentialistes de Dostoïevski, en particulier de *Sous-sol* :

Les critiques ne semblent voir ni l'officier insolent, ni Zverkov. On supprime purement et simplement le médiateur. On ne perçoit pas les lois du désir souterrain, analogues à celles de Proust mais plus rigoureuses encore. On s'extasie devant les convulsions atroces du personnage souterrain. On se félicite de leur caractère « irrationnel ». On admire ces libres soubresauts et c'est tout juste si l'on n'en recommande pas l'usage hygiénique à son propre lecteur⁸⁴.

Il ajoute qu'en plus de s'être convaincus que Dostoïevski était un apôtre de la liberté individuelle et le héraut d'une sublime révolte contre la société, les existentialistes auraient eu la maladresse d'inventer des héros soit complètement faux, soit épargnés par le désir selon l'Autre. Son hypothèse est que des héros comme Roquentin, Meursault ou les clochards de Beckett sont faux, ou plutôt que le désir métaphysique les « possède si bien qu'il se dérobe complètement à [leurs] vue[s]⁸⁵ ». Le « mensonge existentialiste » aurait consisté à peindre des héros dépourvus de tout désir, de sorte qu'ils apparaissent affranchis de l'esclavage du médiateur : « Chacun de nous est à lui-même son propre tonneau des Danaïdes qu'il s'efforce en vain de remplir. Les existentialistes nous assurent qu'ils ont renoncé à ce jeu vain. Mais ils n'ont pas renoncé au tonneau. *Ils trouvent admirable qu'il soit vide*⁸⁶. »

Les Nouveaux Romanciers ont développé cette « technique » en vidant de plus en plus le tonneau individuel de ses désirs, en sorte qu'il n'apparaisse surtout pas aliéné à l'Autre. Si on adopte les lunettes girardiennes, les moins candides

⁸⁴ Girard, *op. cit.*, p. 290.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 291.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 294-295 — nous soulignons.

d'entre eux semblent avoir voulu représenter des individus esclaves d'un médiateur nommé marchandise, et incarner dans des récits la « réification du sujet⁸⁷ ».

Toujours selon la logique de Girard, un auteur comme Georges Perec apparaît, avec la publication des *Choses* en 1965, comme l'un des rares à avoir atteint la vérité romanesque à son époque : son « histoire des années soixante » jette une lumière crue sur l'aliénation d'individus sous l'emprise du désir selon l'Autre⁸⁸. Perec indiquait ainsi une possibilité de résistance à l'esthétique du Nouveau Roman, mais son cas est à peu près unique, et il fallut attendre jusqu'aux années 1980 pour observer un véritable changement de cap dans le champ de production littéraire français.

On a l'habitude de dire que ce changement de cap s'est fait grâce à un retour vers l'autobiographie. Nous proposons de penser le cas de Sollers autrement : il produit de la vérité romanesque, au même titre que les héritiers de Perec, c'est-à-dire en scripteur soucieux de décrire l'emprise du désir métaphysique. Mais, ne trouvant pas admirable que l'existence soit une noix creuse, il refuse de se contenter de décrire la toute puissance de ce désir, et cherche dès lors à rendre crédibles des héros qui y échappent. En outre, il lui tient à cœur d'identifier des possibilités d'évasion qui ne soient pas celles qu'on trouve dans la pharmacie postmoderne — par exemple le néotribalisme dont il fut déjà question.

Le surhomme sollersien est ce héros. Qui souhaite saisir les enjeux de la poétique sollersienne se doit d'inscrire ce héros sous la bannière du surhomme. Loin de nous l'intention de prétendre que ce héros *parvient* à incarner le surhomme

⁸⁷ Un sociologue comme Lucien Goldman a contribué de manière probante à nous convaincre que les Nouveaux Romanciers ont abordé de manière critique le « vide du tonneau » plutôt que de le célébrer : cf. Lucien Goldman, « Nouveau roman et réalité », dans *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 279-333.

⁸⁸ Si on cherche dans la littérature contemporaine les héritiers du roman tel que l'a pensé Perec, on peut citer Brett Easton Ellis et Michel Houellebecq.

nietzschéen, mais il nous semble important d'insister sur le fait qu'il *veut* être surhumain dans une perspective nietzschéenne. La vérité romanesque sollersienne étant garantie par la persistante mise en valeur des médiateurs que les narrateurs choisissent d'imiter, il convient de se demander comment est justifiée leur volonté d'adopter les postures d'énonciation ou les programmes d'action que recommandent ces médiateurs, plutôt que de chercher à déterminer si l'imitation est juste ou non.

PORTRAIT DES NARRATEURS EN VIVEURS

Les romans de Sollers fourmillent de péripéties. Si cette abondance, pour une part, rend compte du caractère burlesque de certaines pratiques mondaines, elle vise en fait surtout à reproduire le baroque de la pensée des narrateurs. La cohérence narrative se maintient néanmoins parce que les nombreuses intrigues permettent aux héros d'expérimenter une manière de sentir et de vivre qui débouche au bout du compte sur une solution existentielle. L'œuvre globale est en ce sens très pédagogique. Recenser les péripéties, les décrire, les relater ou les résumer n'aurait pas grand intérêt. Mieux vaut analyser les passages où le narrateur promeut délibérément un art de vivre : puisqu'il y abat son jeu, ils permettent d'examiner dans le détail les idéaux qui orientent sa volonté.

L'art de vivre

Dans un passage du *Cœur absolu*, le narrateur édicte les règles fort strictes d'une savante *dolce vita*. Il s'agit des statuts d'un contrat qui lie les membres de la société dite du Cœur absolu, unissant cinq personnes dont lui-même, qui se charge de leur rédaction. Une séquence qui précède de quelques pages seulement l'extrait qui nous intéresse montre ce narrateur soulignant l'importance de l'identité individuelle, particulièrement à une époque, dit-il ironiquement, où l'on peut tout à fait « s'en passer » :

On va remettre le romancier en posture opératoire... Qu'est-ce qu'un romancier, au fond ? Bonne question... Beaucoup plus intéressante et juste que « la crise du roman », son avenir problématique, ses formes éventuelles... Qui est derrière ça, aujourd'hui ? Qui ? Quel système de nerfs, de muscles, de respiration, de circulation, de passion ?... [...] Amusant, non, de penser qu'il y aurait quand même quelqu'un au moment où on peut s'en passer tout à fait, dans le magma qui

s'annonce.... Un atome dans le tourbillon... Mais pour quoi faire ?... Personne, on vous dit!... Personne... Vous avez compris ?... PERSONNE !... Ça suit son cours, c'est tout, le torrent humain... PERSONNE !... Pas nécessaire, le QUI !... Masque parmi d'autres... Vous vous obstinez à dire que si ?... Ah bon... Un corps, un cerveau ?... Unique ? Individuel ?... Pas possible !... QUI ?... (COE, p. 51-52)

Ces lignes témoignent de l'immense quantité d'énergie rhétorique du texte, et le place sans équivoque au cœur des enjeux sociaux précédemment décrits. Le pronom indéfini « on » mime l'anonymat propre au nihilisme contemporain, alors que le narrateur laisse deviner, non sans pathos, sa volonté de se reconnaître un corps et un cerveau uniques. Ce Sujet-là refuse d'être emporté par le « torrent humain », d'être « superflu » comme aurait dit Nietzsche. Il faut pour cela remettre le « romancier en posture opératoire », tâche plus urgente que celle de résoudre « “ la crise du roman ” ». Le narrateur se montre désireux d'inventer un roman post-formaliste, capable de témoigner des luttes concrètes que doit livrer l'individu pour échapper à la téléologie vide et aux lieux communs qu'« on » utilise pour lui assigner son horizon existentiel⁸⁹. Le discours qui laisse entendre que « Ça suit son court, c'est tout, le torrent humain... » n'a certes pas l'ampleur d'un Grand Récit, mais il draine un nombre d'autant plus grand de locuteurs que les utopies d'antan ne permettent plus d'assigner une fin à l'Histoire. En ce sens, il s'agit d'un des discours de la post-histoire les plus courants⁹⁰.

⁸⁹ « Tu prends le monde moderne : le monde “libéré”, argent, sexe, violence, publicité, politique cynique, spiritualisme, occultisme, pornographisme, et tu introduis un personnage qui démontre, en s'en mêlant, la religion vide, conne, qu'il y a derrière ça. » (FEM, p. 242)

⁹⁰ Peter Sloterdijk a consacré un essai à ce topos contemporain selon lequel « ça suit son court, le torrent humain, et voilà tout... » Il y est notamment dit que « le départ de la modernité vers une vie consciente auto-active de tous s'est largement perdu dans une continuation cinétique plutôt aveugle des masses processuelles déclenchées » (*La Mobilisation infinie*, Paris, Seuil, 2000, p. 65). Il s'agit là d'un simple constat, mais Sloterdijk se mêle lui aussi d'annoncer une solution : « À une époque où la modernité aurait échappé à elle-même, les sujets auraient cessé eux aussi de se mobiliser comme les agents ontologiques du mouvement vers plus de mouvement. Ils sauraient alors, en vertu du changement qui affecte leur mode d'être, qu'ils ne sont pas les acteurs de la mobilisation, mais les “ gardiens ” du bon mouvement » (*ibid.*, p. 66-67). Cette figure de « gardien du bon mouvement », éminemment heideggerienne, en est une qui s'accorde bien à ce qui fonde l'héroïsme des narrateurs de Sollers et n'est d'ailleurs pas sans rappeler le projet du surhomme.

Ainsi mis en contexte, le passage qui nous intéresse apparaît comme une plateforme anti-nihiliste :

II. La Société a pour but le bonheur de ses membres. Par bonheur, on entend, dans l'ordre qu'on veut, le plaisir et la connaissance. [...]

III. Le secret de la Société est absolu. Aucun membre n'a de comptes à rendre à aucun autre. Chaque membre est seulement tenu de n'être pas ennuyeux. Si, à son insu, l'un des membres commençait à en ennuyer un autre, ce simple mot : « ennui », ferait rougir intérieurement et modifierait le comportement. [...]

IV. Les activités sexuelles des membres de la Société sont libres à l'intérieur comme à l'extérieur. Il est permis de les raconter. Il est interdit de s'y sentir obligé.

V. Un candidat qui ne serait pas amateur de musique sera automatiquement récusé. L'hymne de la Société est le *Quintette avec clarinette* de Mozart. Un candidat doit faire la preuve de sa vue et de son oreille. Il doit aimer, par exemple, *L'Asperge* de Manet, et être capable de faire au moins deux remarques intéressantes sur un papier collé de Picasso. Il doit connaître le plus grand nombre possible de *Mémoires* et avoir lu, et bien lu : *Juliette ou les prospérités du vice*, *Généalogie de la morale*, *Souvenirs d'égotisme*, *Sodome et Gomorrhe*, *Rigodon*. *Femmes* et *Portrait du Joueur* sont facultatifs, mais insidieusement conseillés.

VI. Les considérations de race, de nationalité, de politique, de classe sociale ou de secte sont étrangères à la Société. La seule religion tolérée — et encore d'une façon qui doit être prouvée par l'humour — est la catholique, apostolique et romaine.

L'idée du bonheur, qui était « une idée neuve au XVIII^e siècle » selon Saint-Just, n'a connu une postérité flamboyante ni au XIX^e ni au XX^e siècle⁹¹. Sollers rétablit le bonheur dans ses droits et en refait un horizon de sens, offrant du coup une opposition aux discours dépressifs de toutes sortes qui dominant la littérature de

⁹¹ Charles Taylor stipule que la vocation de l'artiste, telle qu'elle fut repensée au XIX^e siècle, n'est pas sans rapport avec la déconsidération qu'a subie l'idée de bonheur : « [L]a vocation de l'artiste impose un renoncement aux satisfactions ordinaires de la vie dans le monde, un renoncement au succès et à la plénitude des relations humaines. [...] Se tenir à l'écart des satisfactions ordinaires peut aussi signifier : rester à l'écart d'autrui, dans les marges de la société, incompris, méprisé. Cette idée a engendré de façon récurrente une image du destin de l'artiste au cours des deux derniers siècles, qui s'est traduite soit par un apitoiement larmoyant sur soi dans la lignée du *Weltschmerz* werthérien, soit par un détachement et une absence de dramatisation comme s'il s'agissait d'un dilemme inévitable » (Taylor, *op. cit.*, p. 531).

circuit restreint en France depuis la Révolution française⁹². Dans un même temps, il donne une définition dix-huitiémiste de ce qu'est le bonheur, à savoir, « dans l'ordre qu'on veut, le plaisir [valeur des libertins] et la connaissance [valeur des Lumières] ». Le troisième article des statuts stipule que les membres ne sont tenus les uns envers les autres qu'à une seule chose : éviter l'ennui. Cette interdiction de l'ennui doit être entendue comme un programme alternatif, dans la mesure où la culture du « spleen » est devenue un poncif majeur pour nombre d'artistes d'ascendance romantique. La gestion des activités sexuelles du groupe est traitée dans le quatrième statut : elles sont libres, mais « il est interdit de s'y sentir obligé ». Sollers reprend régulièrement cette argumentation en faveur d'une sexualité libérée, mais non prescrite (parce que cela fait de la sexualité une hygiène, et la dissocie ainsi du principe de plaisir auquel il souhaite qu'elle demeure attachée). Il s'agit d'un des lieux pas si communs de la pensée post-soixante-huitarde, qui propose une critique de la transformation de l'idéal de libération sexuelle en programme marchand de satisfaction des libidos⁹³. Le cinquième statut concerne l'acquisition du bonheur grâce à la connaissance. Il énonce un sous-contrat qui surprend en ce qu'il est à première vue aléatoire : il implique des connaissances à acquérir, certes, mais des connaissances pointues, et dont la nécessité n'est pas justifiée. Le narrateur accomplit ainsi un geste nietzschéen d'évaluation et de création de valeurs, qui implique que ce

⁹² « Le sot de 1780 se voulait spirituel ; faire rire était son unique ambition. Le sot de 1825 se veut grave et compassé. Il tient à paraître profond et il y parvient sans peine, ajoute [Stendhal], car il est vraiment malheureux. Stendhal ne se lasse pas de décrire les conséquences de la "vanité triste" sur les mœurs et même la psychologie française » (Girard, *op. cit.*, p. 143). L'association du malheur à la profondeur, et donc la difficulté pour les auteurs qui veulent être reconnus comme « sérieux » tout en cherchant à entériner la possibilité du bonheur, a certainement traversé les deux derniers siècles ; c'est aussi un thème cher à Sollers.

⁹³ Pour une analyse de cette sexualité consumériste, voir Jean Baudrillard (*De la séduction*, Paris, Galilée, 1979). Baudrillard articule une critique de la « rentabilisation sexuelle », qui serait la mort du plaisir sexuel aussi bien que de la séduction, en des termes semblables à ceux qu'emploie Sollers dans ses romans : « De plus en plus toute séduction, toute manière de séduction qui est, elle, un processus hautement ritualisé, s'efface derrière l'impératif sexuel *naturalisé*, derrière la réalisation immédiate et impérative d'un désir. » (*Ibid.*, p. 56)

qui est bon l'est d'autant plus que son utilité n'est pas collective. Le processus apparemment stochastique qui mène à déterminer ce qu'il « faut savoir » s'apparente à la logique du goût, d'un aristocratism certain, que Sollers reprend régulièrement à son compte⁹⁴.

Par ailleurs, il s'agit d'un procédé typiquement sollersien que de construire des listes d'objets culturels aimables sans les motiver, mais de les justifier obliquement en invitant le lecteur à penser lui-même ce qui a pu les faire se rencontrer en une liste. Dans cette nomenclature de l'aimable culturel sont répertoriés Mozart, Manet, Picasso, Sade, Nietzsche, Stendhal, Proust, Céline et, à titre « facultatif », Sollers. Lorsque Pierre Jourde raille avec une venimeuse ironie ce type de compilation⁹⁵, il a tort de laisser entendre que leur auteur sombre ainsi dans la « passivité commémorative⁹⁶ ». Il est vrai qu'il utilise un ton pompeux, mais il le fait avec humour, en cherchant à redorer le blason de la prétention au nom d'une certaine « volonté de puissance » assumée et tonique. De plus, il est indéniable que les artistes ici « listés » jouent des rôles très actifs dans l'histoire de l'art que Sollers raconte d'un roman et d'un essai à l'autre. Comme nous l'avons déjà montré en ce qui concerne Céline, Racine et de Maistre, les auteurs qui accompagnent les narrateurs ne sont pas utilisés comme de simples marques d'érudition. Ils contribuent à évaluer de manière optimale certaines situations et à leur donner un sens précis (De Maistre permet de comprendre des événements politiques contemporains), à trouver une source de plaisir dans la vie quotidienne (Racine invite malgré lui à « *phédrifier*

⁹⁴ Une des idées fétiches de Sollers est celle de Lautréamont, selon laquelle « le goût est la qualité fondamentale qui résume toutes les autres qualités. C'est le *nec plus ultra* de l'intelligence » (*Poésie I*, dans *Les Chants de Maldoror et autres œuvres*, Montréal, Phidal, 1995, p. 277).

⁹⁵ « La pensée de Sollers, dans sa dimension historique, [...] consiste [...] à dresser des listes et à tresser des couronnes à des artistes célèbres [...]. Ça a bien un petit côté conférence de musée pour université du troisième âge, ou toast pompeux de banquet III^e République, mais quelle culture. Quelle sûreté, en outre, quelle audace dans le jugement » (Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2002, p. 51-52).

⁹⁶ L'expression est de Sollers : cf. *La Guerre du goût*, *op. cit.*, p. 9.

les femmes ») ou à donner à la prose un rythme qui mime celui du monde contemporain (Céline et son utilisation des points de suspension).

De façon semblable, les narrateurs *utilisent* Sade pour penser le rôle que peuvent jouer l'interdit et le tabou dans la fantasmagorie sexuelle ; Stendhal pour remettre en opposition « le rouge et le noir » ; Proust et Picasso pour penser la temporalité en termes subjectivistes et échapper ainsi à la linéarité historiciste, etc. En rassemblant ces artistes sous une même enseigne, le narrateur oblige le lecteur à braquer son attention sur les ingrédients qui lui permettent, dans une perspective de construction de soi optimale, de concocter son art de vivre. Certes, la prétention de Sollers, qui a l'audace de faire figurer dans cette liste deux de ses propres romans, peut paraître malencontreuse. Mais ne peut-on pas mettre le geste en perspective ? Il est si redondant et si ostentatoire qu'il ne peut passer incognito ; il tient d'évidence plus de la malice et de la provocation délibérée que du charlatanisme de faculté. De toute façon, puisque l'auteur attire volontairement l'attention sur ce procédé, il faut se demander ce que sont son efficacité pragmatique et sa signification.

En douce, la formule lui permet de se présenter comme l'héritier naturel de la lignée qu'il vient de constituer et, en ce sens, est une mise en jeu de son œuvre. Dans une scène de *Portrait du joueur* (POR, p. 297-300), le narrateur rêve qu'il se trouve dans une sorte de casino fantasmagorie, aux côtés de « l'Homme-aux-Pascals » et de « Dostoïevski », assis à une table où, semble-t-il, des écrivains hasardent leurs écrits dans un ordinateur en mesure de fournir un jugement sur eux, les classant parmi les vrais ou les faux. Il y envoie le manuscrit « de ce livre », c'est-à-dire de *Portrait du joueur*, et attend le verdict de la machine. Son cas paraît litigieux et le jugement tarde à venir. Lorsqu'il arrive, le narrateur apprend que son roman, parce qu'il y a « glissé des cochonneries », « [s'il] est vrai, [est] trop vrai ; [s'il] est faux, [est] trop faux

pour ne pas être un peu vrai ». La mise en jeu volontaire de l'écrit, soumis à l'appréciation d'une machine mettant du temps à répondre, traduit un fantasme de gloire posthume : « Tous les yeux sont levés vers l'écran de contrôle où va s'afficher incessamment la réponse. Mais le temps passe. Un temps lourd, moite, pesant, meurtrier. » Lorsque Sollers engage les titres de ses romans aux côtés des noms d'artistes dans la filiation desquels il se reconnaît, il accomplit une mise en jeu qui tient à la fois du pari pascalien et de la volonté de puissance nietzschéenne. De surcroît, il affiche son dédain à l'égard de l'arbitrage des juges institutionnels. Le ton désinvolte qui est employé dans les statuts du *Cœur absolu* pour « déposer la mise » — « *Femmes et Portrait du Joueur* sont facultatifs, mais insidieusement conseillés » — ne traduit pas une prétention pleine d'exubérance naïve, mais un esprit de légèreté, nietzschéenne bien sûr, mais peut-être aussi voltairienne.

Le sixième statut est rédigé lui aussi avec une apparente légèreté, ou une fausse naïveté. Il pastiche les chartes « droit-de-l'hommiqes » et affiche une violation flagrante de leurs principes. Un mandat d'universalité est énoncé (« Les considérations de race, de nationalité, de politique, de classe sociale ou de secte sont étrangères à la Société »), mais est aussitôt suivi d'une préférence affirmée, de manière ironique, pour une religion précise (« La seule religion tolérée — et encore d'une façon qui doit être prouvée par l'humour — est la catholique, apostolique et romaine »). L'ironie, mi-figue mi-raisin, permet de dépasser, dans une certaine mesure, la contradiction entre les principes de liberté et d'égalité en démocratie.

On sait qu'une des solutions postmodernes au flou identitaire qu'implique l'égalitarisme est un repli sur des idéologies communautaires et qu'une autre s'inscrit sous le signe d'un « nouveau religieux ». Lorsque le narrateur s'insère dans une microsociété d'obédience catholique, nous devons reconnaître qu'il adopte ces deux

solutions. Cependant, le tribalisme de Sollers n'est pas un lobbyisme, et son « repli sur le religieux » n'est pas un intégrisme, ni même un moralisme : les solutions, telles qu'elles sont mises en pratique par lui, sont du ressort d'un individualisme dur. En effet, il n'est pas question de ressentiment chez Sollers, et ceci différencie son approche de la question identitaire de celle des communautaristes de tout acabit. La fondation d'une communauté ne vise pas à opposer un *non* à la société pensée comme ingrate, mais à dire *oui* à certaines pratiques et valeurs qu'on peut adopter à l'insu de celle-ci.

Le charme discret de la bourgeoisie

Le narrateur de *Portrait du joueur* est lui aussi membre d'une « société secrète », dont le *modus operandi* est décrit en marge du récit. Une entente lie ce narrateur au personnage de Sophie, entente réitérée par des lettres insérées dans le récit, qui décrivent de manière programmatique les rencontres qu'elles devancent. Le but de ces lettres, à l'instar des statuts régissant le fonctionnement de la société du Cœur Absolu, est de donner un sens à la liberté en vue d'une maximisation du plaisir et de l'atteinte d'un type précis de bonheur. L'organisation contractuelle d'un mode de socialisation a de nouveau pour but d'orienter la liberté, parce que son objectif est de mettre en situation de *complicité* des individus souverains. Il ne s'agit pas pour ces individus de formuler des griefs à l'égard d'une société qui les brime, ni de lui réclamer de l'attention.

La première mention de Sophie dans le cours du récit a lieu après que le narrateur a pensé, en aparté : « Plus chanceux que les autres, donc, ceux dont les noms sont à demi glorieux, à demi honteux, comme si on ne savait toujours pas s'ils

se sont trouvés du bon ou du mauvais côté de l'Histoire » (POR, p. 98)⁹⁷. Cette thèse ouvre une réflexion sur les Girondins, et sur Mme Roland en particulier. Le narrateur note qu'ils partagent une crainte des débordements révolutionnaires et un penchant pour la distinction aristocratique. Ils sont « [d]égoûtés spontanément par l'horreur », tout comme le furent le narrateur et son grand-père, qu'il se souvient avoir entendu utiliser le mot « inconcevable » pour qualifier les « cris dans la synagogue près du lycée » sous l'Occupation. Ce grand-père avait pour adage : « La vie, quelle connerie. » À ces souvenirs et réflexions le narrateur rétorque : « Mais il y a mieux que la vie, heureusement. L'art de vivre. Chut ! Pas trop fort ! » (POR, p. 100-101) À l'instant même, il reçoit un appel téléphonique de Sophie.

Son apparition est donc minutieusement mise en scène de sorte qu'elle soit associée à *l'art de vivre*. C'est pourquoi le narrateur dit qu'elle est « le personnage idéal pour notre expérience » (POR, p. 103). Manifestement, il accumule à son sujet les signes d'une disposition à jouer avec la vie plutôt que de la subir ou de lui laisser suivre un cours aléatoire, c'est-à-dire « libre » :

Sophie est là. Le contrat s'exécute. Souvent, elle m'écrit une petite lettre avant de venir. La lettre arrive le lundi matin. Elle décrit la scène de l'après midi. Le jeu consiste à s'y conformer mot pour mot. Au moins pour le scénario général et la conclusion. Dans les intervalles, les variations et les improvisations sont permises (POR, p. 109).

Le « contrat » dicte les règles d'un jeu, qui est une récréation sexuelle. Ici encore, l'expérience est rendue possible grâce à du texte. À cela s'ajoute une médiation supplémentaire ; s'il y a possibilité d'improvisation pendant la séance, une règle est

⁹⁷ John Updike, dans son roman *La Parfaite épouse* (Paris, Gallimard, 1994), s'attache lui aussi à présenter comme héroïque un personnage « à demi honteux, à demi glorieux ». Le narrateur de *La Parfaite épouse* est un historien occupé à la rédaction d'une biographie de James Buchanan, président des États-Unis de 1856 à 1861, reconnu pour avoir fait preuve de modérantisme à la veille de la Guerre de Sécession.

cependant stricte : « que ce soit sa voix qui déclenche le sperme. Ce point est très important » (POR, p. 110).

Textes et voix s'allient pour conduire au maximum de jouissance. Cette pratique est archétypale parce qu'elle fait la démonstration d'une capacité d'*identifier* et de *choisir* des façons de faire menant au plaisir. Elle concrétise donc une possibilité d'échapper au nihilisme sans opter pour la facilité postmoderne. Les lettres de Sophie, comme nous le verrons, n'ont rien à voir avec la fantasmagorie de la « libération sexuelle », mais ne témoignent pas non plus d'un ressac puritain, et encore moins d'une vision new-age et spiritualiste de la sexualité. Pour dire les choses plus directement : elles font montre d'une insolente habileté à jouer avec les signes de la médiocrité petite-bourgeoise, de la domination de classe, de l'arrivisme et de l'avarice, en somme : de différents stéréotypes exécrés par la gauche, et ce sans culpabilité.

Il convient aussi de remarquer que le narrateur présente Sophie et l'expérimentation qu'elle lui permet de faire comme la chance qui lui est donnée d'échapper au sexe utilitaire, c'est-à-dire celui qui n'est admis que s'il est motivé par le désir de procréation. La femme du narrateur a jadis voulu désespérément un enfant, malgré les résistances de son corps. Le plaisir dès lors fut relégué au second plan : « C'est là que commence le vaudeville terrible, celui, j'en suis sûr, de tous les appartements d'aujourd'hui... Jusque-là, je faisais l'amour avec elle sans soupçons, confiant dans la pilule, le plaisir de vivre... À partir de là, complot permanent... » (POR, p. 103)⁹⁸. Les jeux érotiques que le narrateur et Sophie pratiquent sont

⁹⁸ Philippe Muray a consacré un roman à ce thème : « Jadis [...] c'était pour le faire passer, l'enfant, qu'on n'arrêtait pas de se démener. Pour l'effacer, qu'on s'éreintait. Et qu'il y avait de la fiction. Faiseuses d'anges, loges crasseuses de concierges... Errances, recherches désespérées... Mille romans sur cette épopée. Maintenant, c'est pour l'avoir, au contraire. Et plus que jamais, justement, depuis que le produit est devenu si rare de ce côté-ci de la planète » (*Postérité*, Paris, Grasset, 1988, p. 64).

inattendus dans la mesure où l'hédonisme postmoderne est plutôt porté vers l'immédiateté de la jouissance et vers le refus de la médiation par la séduction.

Étrangement, les critiques ne se sont guère penchés sur le contenu des lettres de Sophie. Cela surprend parce que, même si elles sont ironiques dans une large mesure, elles démontrent un penchant d'un goût douteux pour la dépravation façon bourgeoise :

Vous imaginerez facilement que nous remettons de l'ordre dans la maison un lendemain de réception. Ce sera le jour de l'argenterie (que tu attends toujours avec impatience). En bonne maîtresse de maison, je compterai les couverts avant que tu les ranges dans la ménagère. [...] Nous jouirons mentalement de nos préoccupations bourgeoises et sordides. Tu diras : « J'aime ces rangements avec Madame ; Madame est très méticuleuse. » [...] Tu aimeras mes mains couvertes de bagues, *mes mains de banquière*, se posant sur ton slip rustique. [...] Mon cher amour, tu m'aidera à choisir une bague déposée dans mon coffre. Je te sentirai me donner beaucoup de foutre lorsque je prononcerai ces mots : « Vous avez raison, je porterai ce diamant. C'est le plus gros que je possède » (POR, p. 138-139).

Bien que le ton de ces lettres puisse rappeler Sade, et que le nom de leur auteur fasse signe vers le XVIII^e siècle (on songe notamment aux *Lettres à Sophie Volland* de Diderot), il demeure qu'elles peignent non sans complaisance les « charmes discrets de la bourgeoisie », sans condamnation morale à la clé, et s'avèrent donc idéologiquement ambiguës. La part belle que Sophie fait aux salacités bourgeoises est en effet plus difficile à admettre, selon un point de vue de gauche, que le satirique *Charme discret de la bourgeoisie* de Luis Buñuel. En outre, le but des lettres ne semble pas seulement être de montrer qu'on puisse abandonner en toute sérénité les projets de reformatage idéologique de la gauche : une simple méfiance à l'endroit des idéologies visant à « refaire l'homme » ne conduit pas à l'adoption de cet érotisme-là ; ne plus faire la chasse au bourgeois n'implique pas qu'on puisse « jouir mentalement de ses préoccupations bourgeoises et sordides ». Au nom de quoi

Sollers peut-il espérer que le lecteur ne trouve pas simplement risible l'imaginaire sexuel ici valorisé ?

Bien sûr, en permettant à son narrateur d'expérimenter une sexualité qui ne soit ni productive en termes biologiques, ni reliée à une institution sociale (le mariage), il cherche à redonner à l'acte sexuel une relative singularité. Mais il n'y parviendrait pas si le badinage du narrateur était simplement « bohémien », et en ce sens politiquement correct parce que déréglementé et porteur de valeurs communautaires. C'est pourquoi, dans les lettres de Sophie, la mesquinerie bourgeoise apparaît favorable à une fantasmagorie sexuelle : elle offre une solution de rechange à la « bienveillance universelle⁹⁹ » qui, lorsqu'elle triomphe jusque dans la chambre à coucher, ne peut que s'avérer inhibitrice. Que ce soit pour contrer la bienveillance rose des familles ou celle, équivoque, des « partouzards » et autres libérés, l'égoïsme bourgeois, en un paradoxe très bordelais, s'avère opportun.

Aux yeux de Sollers, l'illégitimité dans laquelle est tombé le modèle communiste, en laissant toute la place à l'instrumentalisme capitaliste, a donné lieu à une valorisation des conduites « autopolicées » : hygiénisme, respect de soi, recherche d'un « misérable confort », cocooning¹⁰⁰. Comme le producteur de l'adaptation de Dante qu'il scénarise le fait remarquer au narrateur du *Cœur Absolu*, le pragmatisme contemporain conduit aux inhibitions :

Le sexe est fini, éteint, épongé, escamoté, démodé. C'est la new chastity, le retour des sentiments, de l'amour-amour. [...] Le rêve est revenu, l'inhibition de même. On veut de l'émoi en sécurité, des couples sages, travailleurs, sains, normaux, installés. [...] Sur des ponts de bateaux

⁹⁹ Nous empruntons l'expression à Charles Taylor.

¹⁰⁰ « Les "derniers hommes" de Nietzsche constituent le cas extrême de cette décadence puisqu'ils n'aspirent plus qu'à un "misérable confort". La société instrumentale peut aboutir à ce résultat par les images de vie qu'elle propose et exalte, simplement en occultant les significations plus profondes et en les rendant difficiles à discerner. C'est une critique qu'on adresse souvent de nos jours aux mass média. Ou encore, elle peut y arriver en produisant et en encourageant une attitude purement instrumentale, voire en suscitant le souci exclusif d'un "misérable confort". C'est une critique qu'on adresse souvent à la société de consommation » (Taylor, *op. cit.*, p. 623).

imaginaires, des légions de secrétaires reposées, sportives, bien habillées, peut-être enceintes, lisent, avec un sourire de pêche, les dernières et innocentes nouveautés (COE, p. 18).

Aujourd'hui que la sexualité est instrumentalisée de toutes les manières possibles et imaginables, mais que l'animal sexuel est par ailleurs à peu près libéré, l'audace consiste à réintroduire de l'artificiel, du réglementé. Ce n'est pas sans raison que le narrateur, fort pompeusement, prétend que la « phrase sans aucun rapport » devant provoquer l'éjaculation est une trouvaille permettant le « traitement radical du fameux malaise dans la civilisation » (POR, p. 149). La référence au *Malaise dans la culture* de Freud indique que Sophie et le narrateur sont aux prises avec la pulsion de mort elle-même, celle-ci se traduisant aujourd'hui par une restriction de la sexualité à sa fonction reproductrice, ou par l'acceptation de sa pratique « thérapeutique » dans le but d'apaiser la libido. À ces courtes vues morbides, qui permettent à ceux qui les adoptent d'avoir une conscience neutre — ce qui les empêche du coup de « faire des cochonneries de façon [...] consciente » (POR, p. 102) — les personnages positifs de Sollers opposent des jeux qui impliquent un rapport étroit entre la subjectivité et le corps.

Par le biais des contrats sociaux qu'ils font ou défont au gré de leurs humeurs, les narrateurs démontrent la difficulté que suppose le fait de ne pas vouloir se « réconcilier » dans une société qui aspire à une fluidité totale des rapports entre ses membres. Ainsi, les Girondins et les Sudistes vont préparer l'apparition de Sophie dans *Portrait du joueur*, eux qui sont les demi-héros honteux de la compromission. La saillie idéologique que tente Sollers donne droit de cité à un « girondisme » ou à un « sudisme » dans le cadre de relations interpersonnelles. Là est la logique qui préside au choix de l'aristocratie des personnages dans *Le Cœur absolu* et de l'embourgeoisement des rapports sexuels dans *Portrait du joueur*.

Les « mesures contradictoires » d'un jésuite baroque

Ailleurs dans *Portrait du joueur*, le narrateur fournit une liste des « contre-poisons actifs pour traiter le démon de l'anti-littérature générale » : « érotisme de très mauvais goût-dérision-interruption-mystique-gratuité-compassion-charité-amour-jeu-prière » (POR, p. 57-58). C'est une ordonnance formelle, prévient-il, et qu'il faut mettre en œuvre simultanément, malgré les apparentes contradictions. Il imagine des protestations : pourquoi l'érotisme devrait-il être de mauvais goût, l'érotisme « ne peut-il pas être mystérieux, sublime » ? Ou encore : pourquoi ces « références chrétiennes éculées » ? Des voix prêchent que la mystique chrétienne est caduque, cependant elles laissent entendre dans le même temps qu'on ne saurait se passer de « mystère » et de « sublime ». Ici se révèle la technique sollersienne d'élaboration de *contre-programmes*. Il s'agit en l'occurrence de prendre le contre-pied du romantisme nouvelle manière : le « mystère et le sublime », et non plus « le beau et le sublime », étant les valeurs suprêmes de ce néo-romantisme. L'individu laïque ne transfère pas ses pulsions sexuelles dans la ferveur religieuse, mais au contraire sublime dans la sexualité ses aspirations mystiques résiduelles honteuses. Les « mesures » sont donc « apparemment contradictoires », mais elles sont aussi « l'envers exact de la logique à combattre, laquelle, bien entendu, fait semblant d'être divisée pour mieux se perpétuer » (POR, p. 58). Cette logique est celle de la « transcendance déviée » décrite par Girard : s'il est impossible de croire que le sublime s'incarne en Dieu, on croira qu'il est renfermé en son voisin, en son partenaire sexuel. Sollers est tout à la fois l'analyste et le critique du besoin de transcendance. Son originalité tient à ce qu'il s'efforce de démontrer la possibilité de ne pas l'escamoter ou le nier : le catholicisme sollersien gagne à être envisagé aussi simplement.

Même s'ils pratiquent parfois des apartés théologiques compliqués, en règle générale c'est au nom de raisons « pratiques » que les narrateurs manifestent leur adhésion au catholicisme :

Si j'adhère au dogme catholique (ce que je fais volontiers, car il est fou, il est inépuisable dans sa rayonnante absurdité maintenue contre vents et marées ; il est absurde et je suis absurde [...]) ; si j'adhère, donc, au dogme catholique (dont personne ne veut plus, raison supplémentaire pour s'en emparer ; je prends tout, s'il n'y a plus d'amateurs ; tout, églises, statues, tableaux, orgues, bibliothèques poussiéreuses, kilomètres de théologie et d'archives [...]) (FEM, p. 170).

La mystique sollersienne, l'absurdité catholique, est rationnellement choisie. Elle n'est pas une illumination, ni la conversion d'un repentant, mais l'appropriation d'un art de l'absurdité et d'une rhétorique de fantaisie qui y est corrélée. Ainsi s'explique que le « jeu » soit logé entre « compassion-charité-amour » et « prière ». Ce jeu est un équivalent de la danse nietzschéenne, qui permet en dernier lieu de se « tenir sur la tête¹⁰¹ ». Le catholicisme est un mouvement de cette danse, un atout de ce jeu.

Un des moyens les plus souvent employés par Sollers pour « danser le catholicisme » est de prendre Sade pour partenaire. Dans *Le Cœur absolu*, le narrateur déchiffre des récits condensés en « formules secrètes » qu'il accumule dans un carnet. Le premier récit de ce carnet qui soit décodé au bénéfice de son amante Liv est celui d'une aventure qu'il a eue avec une étudiante qui avait une « passion préférentielle » pour Sade. Cette étudiante se plaisait elle aussi à raconter ses aventures, notamment celles qu'elle avait eues à Venise lors de la Semaine Sainte et qui impliquait toutes sortes d'accessoires liturgiques : « les cierges, l'encens, la païennerie catholique à laquelle il ne s'agit pas de renoncer, *n'est-ce pas*, et qui choque tellement le personnel philosophique français, *n'est-ce pas* » (COE, p. 108).

¹⁰¹ Nietzsche, *op. cit.*, p. 419.

Lorsque Sollers fait figurer Sade dans ses récits, il est presque systématiquement question du catholicisme comme « décor » propice à l'érotisme. La raison en est que renoncer à la vertu revient à renoncer au vice, à faire une croix sur les infortunes de celle-là et sur les bonheurs de celui-ci. Mais il y a aussi qu'il serait déplorable de renoncer au plaisir de lutter avec une instance énonciative intransigeante : pour être jésuite comme aiment à l'être les narrateurs, il faut qu'il y ait des dogmes solides à faire valser¹⁰². En prêchant comme les narrateurs le font en faveur d'une « absurdité maintenue contre vents et marées », ils gardent en vie un ennemi solide, comme se doit de le faire le surhomme nietzschéen. Ils expriment ainsi leur indifférence à l'égard des ennemis de piètre envergure. Si le catholicisme est cette religion qui, par excellence, sait inculquer un sens de la faute et du repentir à ses disciples, alors il faut reconnaître que Sollers encombre ses héros de leur pire ennemi, et nous les montre se jouant de lui. Il en est ainsi du narrateur de *Femmes*, qui prétend :

Toute ma vie, j'aurai plus ou moins essayé d'*apprendre*, comme on m'y invitait, à me sentir coupable... Je n'y arrive pas, je l'avoue... Je me sens innocent... [...] Je n'arrive pas à sentir la faute qu'il y aurait à satisfaire ses passions... En revanche, je perçois très clairement leur inanité... Païen ? Anti-chrétien ? Pas du tout... Le christianisme tel qu'il a évolué me paraît le lieu d'un contresens énorme. Contresens intéressé, d'ailleurs, entretenu, soigneusement maintenu.. En son cœur, contrairement à la lourde opinion reçue, je discerne un principe de subversion inouï, aux antipodes de la fade sucrerie ambiante... (FEM, p. 33)

Ce dithyrambe sur le sentiment d'innocence, qui figure au début de la « trilogie », établit la prémisse éthique sur laquelle se fonde l'argumentaire des narrateurs des trois romans, qui prennent un malin plaisir à raconter comment ils sortent innocents de toutes les compromissions possibles. Au demeurant, ils n'ont pas besoin d'être païens pour ne pas se sentir coupables de « satisfaire [leurs] passions », et croient

¹⁰² « On ne peut aimer scandaliser qu'un pouvoir fort, scientifique, sérieux, compliqué. » (FEM, p. 242).

même possible de montrer qu'en « son cœur [le christianisme est porteur] d'un principe de subversion ». Se vouloir « inculpabilisable » une bible à la main participe d'une apologétique jésuite qui implique la maîtrise d'une rhétorique complexe, aux « antipodes de la fade sucrerie ambiante ». Le narrateur du *Cœur absolu* se présente comme suit : « J'ai une dispense et une indulgence spéciale pour vivre dans le péché afin de l'étudier de plus près. Je suis *Doctor in peccato*, c'est une branche de la Théologie Négative. » (COE, p. 204) Voilà qui est à cent lieues de l'innocence postmoderne, qui dépend de la déconstruction de l'idée de péché.

En sollicitant le texte, on peut aussi avancer que l'apologie du catholicisme que pratiquent les narrateurs a pour fonction d'alimenter des conversations inutiles, au nom de l'humour :

Rien de plus amusant que d'avoir des controverses religieuses avec sa femme... [...] Mais il faut dire que ça renverse des siècles et des siècles où c'était le contraire ! Où c'était Maman qui défendait la foi par prudence et les hommes qui essayaient de s'en tirer dans les coins... La relève a eu lieu... Humour énorme ! (FEM, p. 282-283)

La mise en dialogue de la métaphysique, de la mystique, de la théologie, dans un univers essentiellement athée, rationnel et pratique, est un geste comique. D'autant plus comique si la controverse a lieu entre un homme et une femme, mais pourquoi ? Dans l'anti-catholicisme féministe, les narrateurs de Sollers ne voient pas seulement la légitime aversion des femmes envers l'autoritarisme de l'orthodoxie, mais également un dédain du baroque catholique. Le contrôle des naissances est une chose, l'hyper-rationalisation du corps en est une autre. Démystifier le corps implique-t-il qu'il soit réduit à ses fonctions biologiques ? Dans la mesure où le catholicisme est un réservoir de discours irrationnels sur le corps, Sollers aime le présenter comme « le plus complet catalogue érotique de tous les temps » (POR, p. 146), et montrer ses narrateurs s'en servir comme tel. La controverse religieuse

entre un homme et une femme peut ainsi devenir le lieu d'une friction érotique, puisqu'elle permet de vérifier si « l'Avocat et le Biologiste sont [véritablement], désormais, les vrais directeurs de conscience. Les maîtres absolus du Con » (POR, p. 176). La question est de savoir si la haine des modernes à l'endroit de toute forme d'autorité ne les aurait pas conduit à se laisser objectiver impunément par « l'Avocat et le Biologiste », à perdre en conséquence toute marge de manœuvre subjective, et *a fortiori* toute possibilité d'échapper au cynisme des maîtres. Ce cynisme-là, ce sens du calcul et de la rentabilité, les narrateurs l'entendent résonner dans le discours féministe, d'où l'étrange profession de foi qu'ils sont amenés à formuler : « Qu'elles gèrent tout ! Qu'elles ingèrent ! Qu'elles décident ! Pas de résistance ! Ça ne peut pas être pire ! Mais, en échange, délire de gratuité mystique ! » (FEM, p. 194)

Le jugement psychanalytique sur la sémantique du dialogue contredit lui aussi la possibilité de pratiquer une discussion de plaisance. La quête des vérités inconscientes tapies dans les profondeurs du sujet s'exprimant n'est pas compatible avec l'esprit de légèreté. La conversation gratuite est en ce sens une pratique polémique : « Parlez-vous à vous-même !... Faites vos meilleurs numéros en jouant du luth pour vous-même !... [...] Rejetez fermement toute psychologie !... » (FEM, p. 345), puisque les chantres de la psychanalyse trouveront toujours le moyen de vous reprocher d'être trop dans « le principe de plaisir¹⁰³ ».

L'art de la conversation

Les dialogues qu'aiment pratiquer les narrateurs ne sont pas seulement ceux qui mettent en échec la gravité du féminisme et l'austérité psychanalytique par le délire mystique ou la plaisanterie. Le dialogue sollersien, quand il ne vise pas à

¹⁰³ Cf. Lacan lui-même, sous le nom de Fals, qui fait la remontrance à Will : « Vous êtes trop dans le *Lustprinzip* ! Le Principe de Plaisir ! » et qui se fait répondre : « Peut-être... Et pourquoi pas... » (FEM, p. 92)

démontrer le caractère inquisiteur des personnages négatifs, est une réhabilitation de la discussion gratuite, du mot d'esprit, de la cantonade. Il peut aussi servir l'érotisme : il met les corps en demeure de s'incarner dans une parole, il est une possibilité de jouer qui combine le plaisir et la connaissance et, par suite, l'outil par excellence de la construction du bonheur.

Le Cœur absolu est celui des trois romans que nous étudions qui comporte le plus de digressions sur le mode de la conversation. C'est aussi celui où est mis en récit avec le plus d'insistance l'optimisme sollersien que nous avons précédemment commenté. Ce roman est la robinsonnade de Sollers, qui abandonne avec lui le schéma célinien de la traque et de la fuite ; il illustre la possibilité de se « fabriquer un peu de civilisation dans [son] coin » (FEM, p. 188), qui était annoncée dans *Femmes* et décrite à titre de souvenir d'enfance dans *Portrait du Joueur*. Maîtriser l'art de la conversation et avoir l'opportunité de le pratiquer rend possible la fabrication de ce peu de civilisation : « La conversation, n'importe quel dictionnaire vous le dit, c'est tout de même la pierre de touche d'une société très évoluée. Il peut se trouver qu'un écrivain se retrouve tout seul dans une société peu évoluée¹⁰⁴. » Dans *Femmes* le narrateur s'indignait de ce que tout un art de la socialisation se soit perdu :

Plus personne ne sait recevoir, organiser un repas, parler pour parler... [...] Fin de la civilisation, en somme... [...] Plus de froufrous, d'équivoques, d'indiscrétions, de salons... Plus de jeu... [...] Ce serait drôle, pourtant, de remettre les réceptions à la mode, robes, séductions, regards en dessous, esprit, mots d'esprit... [...] Dix ans que je mange mal et que je bois mal partout, noyé de discours tournant autour de l'utile, des affaires immédiates en cours... Publicité... Rentabilité (FEM, p. 287)...

¹⁰⁴Philippe Sollers, « Le roman comme conversation », dans *Éloge de l'infini*, op. cit., p. 989. Nous commenterons dans les pages qui suivent cette possibilité « qu'un écrivain se retrouve tout seul » à monologuer.

La société du Cœur absolu établit une structure favorisant les pratiques civilisatrices dont la dégénérescence est déplorée dans cet extrait. En effet, cette société se propose de délivrer ses membres de l'utilitarisme et de la rentabilisation du temps. Étant donné que les « réceptions, [...] séductions, regards en dessous, esprits [et] mots d'esprit » n'ont pas été remis à la mode, les « absolutistes » s'exilent pour mieux les apprécier. « Quelle forme, littéraire, romanesque, donner à [la] dépense sans compter du temps ? Je pense que c'est un art rhétorique probablement perdu de vue qui est celui de la *conversation*¹⁰⁵. » Pouvoir converser sur des sujets autres que les « affaires immédiates en cours » serait un luxe du même ordre que de pouvoir bien manger ou bien boire. En faisant la démonstration romanesque, par le biais des dialogues, de l'aptitude de certains individus à retrouver l'art rhétorique perdu de la conversation, Sollers soutient avoir redéfini le paradisiaque :

[D]ès les premières pages du *Cœur Absolu*, j'ai ressenti comme une sorte de devoir de romancier d'avoir à redéfinir les dimensions de l'enfer. Il m'est apparu que l'inferral dantesque avait changé, depuis quelques temps, de coordonnées.

Si c'est le cas, le paradisiaque (ou l'érotique) a aussi connu un bouleversement. J'ai donc décidé de me raconter tout cela à moi-même. [...] j'ai écrit ce livre *Le Cœur absolu* comme une sorte d'Âge d'or¹⁰⁶.

Les « discours tournant autour de l'utile », dont le narrateur de *Femmes* se dit « noyé », sont les cris qu'il entend dans les cercles infernaux par lui redéfinis. En comparaison, la conversation mozartienne¹⁰⁷ pratiquée par les membres du Cœur absolu (dont l'hymne est d'ailleurs le *Quintette avec clarinette* de Mozart (COE, p. 54)), toute de gaîté et de légèreté, compose une étrange chorale céleste.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 988.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 993.

¹⁰⁷ « Il y a, chez Mozart, une incroyable lucidité sur les rôles sexuels de ses personnages aussi bien que de ses instruments qui sont d'ailleurs en train de faire quoi... ? de la conversation. » (*Ibid.*, p. 992)

« Parlez-vous à vous-même »

En décrivant comme nous venons de le faire quelques aspects de la discussion sollersienne, nous avons dans un même temps ouvert la voie à une réflexion sur le monologue sollersien. Celui-ci est une pratique recommandée par S. à Will dans un extrait précédemment cité : « Parlez-vous à vous-même ». Votre ami cherche à vous psychanalyser parce que rien de ce que vous dites ne semble sérieux, parce que vous n'offrez pas de prise à l'interprétation psychologique, parce que vous ne vous plaignez jamais, ne serait-ce qu'obliquement ? Parlez-vous à vous-même. Votre femme ne daigne pas vous répondre lorsque vous invoquez Dieu ? Parlez-vous à vous-même. Si l'« autoconversation » est omniprésente dans *Femmes*, c'est que le narrateur y mène sa fuite célinienne et qu'il s'en trouve plus isolé que dans les romans suivants. C'est parce qu'il fuit que « Céline c'est de l'autoconversation continuelle¹⁰⁸ ».

Par ailleurs, et c'est là un trait tout à fait capital de la conception sollersienne de l'opposition réalité/fiction, notre « vie mentale » est « un roman incessant » (FEM, p. 160). Nous souffrons d'un bovarysme aigu qui nous rend furieusement prévisibles. Pour cette raison, le narrateur lit la réalité comme s'il lisait un roman, et s'il sait dans quel genre aime performer un des personnages qu'il croise dans le grand théâtre du réel, il pourra deviner à l'avance ses répliques. La théorie des fonctions qu'appliquait Vladimir Propp à l'étude des personnages est mise en pratique par le narrateur pour lire la réalité à laquelle, d'eux-mêmes, les vivants donnent une structure de conte : « J'évite, avec Sonia, la mise au point psychologique... Je vois ce que ça pourrait être... Numéro petite fille habituel... Ou petite sœur... » (FEM, p. 552). Le refus de dialoguer du narrateur sollersien est

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 988.

souvent le signe d'un dédain pour les jeux de rôles, dans la mesure où ceux qu'on lui attribue sont « sérieux » (par exemple, s'il décèle que l'interlocuteur l'invite à jouer au père — « Colosse de l'enfance... Adorable... Inaccessible... » —, comme le fait Sonia). Idéalement, pour « éviter la mise au point psychologique », la rencontre sexuelle devra avoir lieu avant la conversation :

Autant il est naturel de passer d'une séance érotique à la conversation détendue, drôle, dans laquelle les deux partenaires ont de bonnes raisons concrètes d'être contents l'un de l'autre, autant le contraire, conversation puis basculement dans les actes obscènes, est évidemment absurde, contre nature, pénible, contre-indiqué (POR, p. 272).

Mais laissons-là le refus de dialoguer et revenons-en au monologue. Il y a des adresses aux lecteurs dans les romans de Sollers¹⁰⁹, et le ton qu'emploie le narrateur lorsqu'il soliloque est bien souvent pamphlétaire. En outre, les soliloques sollersiens sont d'autant plus susceptibles d'être pédagogiques que le narrateur les endosse comme siens ; ils ne sont pas ceux d'un badaud qu'un narrateur omniscient transcrirait. Or, puisque la poétique sollersienne est résolument didactique, demandons-nous à quoi le didactisme peut servir lorsqu'il est utilisé pour auto-converser. La visite de musées, la lecture de textes et la pratique du soliloque comblent des besoins et procurent des joies semblablement égotistes. Elles sont des démonstrations de l'adage « charité bien ordonnée commence par soi-même ». Si la conversation est valorisée comme un des beaux-arts, lorsque le narrateur se fait la conversation à lui-même, lorsque fin seul il argumente, c'est qu'il revêt alors momentanément le costume du sportif à l'entraînement, du joueur de tennis envoyant la balle au mur en attendant l'arrivée d'un adversaire¹¹⁰.

¹⁰⁹ Pensons à l'ouverture de *Femmes*, pastiche de l'incipit des *Chants de Maldoror*, où le narrateur nous avertit : « Lecteur, accroche-toi, ce livre est abrupt » (FEM, p. 13).

¹¹⁰ L'analogie avec le tennis n'est pas gratuite. Lorsque Sollers peint l'écrivain en sportif, quand ce n'est pas à l'escrimeur qu'il le compare (*Portrait du joueur*), c'est au joueur de tennis : cf. *Femmes*,

Les éloges de la santé sont d'ailleurs fréquent chez Sollers. Un chapitre du présent travail aurait pu être consacré à un portrait du narrateur en hygiéniste. En tout cas, l'art de vivre sollersien ne compose certainement pas un « précis de décomposition ». Il n'est donc pas étonnant que la prise de parole et la pratique du discours participent dans ses romans d'un certain vitalisme. Les flots essayistiques en forme de monologue qui submergent le récit ne déferlent pas seulement pour éduquer le lecteur, mais aussi, et peut-être surtout, pour représenter la pensée en principe vital. Les romans que nous étudions sont des portraits d'écrivains en action ; les digressions monologiques ne doivent pas être perçues comme des apartés, mais au contraire comme des moments où les portraits sont mis au point.

On trouve dans *Le Cœur absolu* un parfait exemple de cette « mise en péripétie » de la réflexion qui aboutit au soliloque. Un passage du roman met en scène le narrateur discutant de Dante avec son amante Sigrid. C'est avec son ami Mex, avant que celui-ci ne se suicide, que le narrateur avait l'habitude de converser sur ce sujet. C'est maintenant à Sigrid qu'il fait l'exposé de ses opinions sur *La Divine Comédie*, qu'il commente la vision dantesque de la femme, qu'il propose de relire Baudelaire pour élargir les horizons, etc. La conversation s'arrête abruptement :

Je m'arrête... Je me rappelle tout à coup Mex me citant les articles sur moi... « Diafoirus postillonnant »... « Pédant salace »... C'est à lui que j'avais envie de dire tout ça pour notre adaptation de *La Divine Comédie*... J'embête Sigrid... À mort...

– Excusez-moi, dis-je. Je ne vous dérange pas ?

– Mais pas du tout.

L'arrêt tranchant... Indiscutable... Je m'en sors comme je peux en revenant à elle... Ce qu'elle projette ces jours-ci... Des compliments sur sa robe mauve...

p. 141-142, où John Mac Enroe, en ses qualités de « mime », de « héros négatif » et de « champ you love to hate », est comparé à un « grand artiste ».

Cependant « l'arrêt tranchant » de la discussion n'entame pas la réflexion qui la soutenait. Après un baiser à Sigrid suit une ellipse, puis le lecteur retrouve le narrateur « sous [sa] lampe rouge », s'interrogeant :

- Est-ce que le lecteur veut savoir ?
 – Non ! Non ! Oui ! Non !
 Procédons au vote.
 Neuf *non*. Un *oui*.
 – Que les neuf s'en aillent ! Je reste avec le *oui* !
 Nom de Dieu, c'est un spectre ! Mex ? Bonjour ! [...]
 – Le projet tient... toujours ?... Dante ?... Homère ?...
 – Mais oui, Mexie...

La réflexion est relancée, cette fois avec un spectre pour interlocuteur : « Écoutez, Mex, je crois vraiment que Dante s'est trompé... » Le narrateur réorganise sa pensée, tisse un parallèle entre Dante et Hugo, et son commerce avec les fantômes est reparti. Ponctuellement, le spectre de Mex répond à ses raisonnements par d'étranges « Pfuitt ! Pfuitt ! ». Le « dialogue » se poursuit ainsi sur quelques pages, puis le narrateur « regarde sous [sa] lampe... La boule [le fantôme de Mex] a disparu... Mex [le] désavoue... [son] dernier lecteur est parti !... » La transition vers le monologue est imminente :

Mex, je chuchote... Mex ! Mex !... *L'Odyssée* !... Je vais vous dévoiler les vrais rapports d'Athéna et d'Ulysse ! [...]
 Rien... Silence... J'éteins... Je rallume... Rien. Je me lève, j'ouvre la fenêtre, la lune est là au-dessus de la ville grise [...]
 Où en étais-je ?... Ah oui, Baudelaire... (COE, p. 122-124)

Les interlocuteurs se relaient un certain temps, puis lorsque le narrateur se retrouve seul, il poursuit néanmoins la « conversation ». Parfois il est renvoyé à sa solitude parce qu'il ennue, comme c'est le cas avec Sigrid ; parfois quelqu'un le « désavoue » et le quitte brusquement, comme Mex ; plus souvent, la solitude et l'autoconversation sont délibérément adoptées. Jamais le pari n'est pris en faveur du silence. C'est parce qu'elle est une des pratiques de prédilection des narrateurs que la

parole qui dit la pensée et ses dédales est constamment sur le devant de la scène dans les romans de Sollers. Bien qu'elle ne soit que rarement légitimée par une mise en scène dans « des lieux de communication organisés autour de *sites de paroles*¹¹¹ », et de ce fait qu'elle semble s'adresser directement au lecteur, encourageant ainsi le risque d'être entendue comme idéologiquement didactique, il l'autorise en faisant d'elle un acte jubilatoire.

En somme, si le soliloque sollersien est souvent pamphlétaire, s'il est aussi pédagogique à bien des égards, cela ne doit pas nous empêcher de voir qu'il sert d'abord à faire de la pensée un acte. Il permet au narrateur d'affirmer son indépendance, mais également d'interpeller un lecteur possiblement complice. L'aphorisme chrétien, repris par Nietzsche, reste de mise : « Que celui qui a des oreilles entende¹¹². » Lisant pour ainsi dire par dessus l'épaule du narrateur ce que celui-ci est en train d'écrire ou de méditer, le lecteur est périodiquement sondé (« Est-ce que le lecteur veut savoir ? [...] Procédons au vote. Neuf *non*. Un *oui*. »), puis invité à laisser tomber sa lecture ou à la poursuivre (« Que les neuf s'en aillent ! Je reste avec le *oui* ! »).

L'emploi du temps

Ce genre d'appel au lecteur ne porte pas seulement sur sa lecture. Par exemple, dans *Femmes*, on l'exhorte ainsi : « Allez au Louvre !... Relisez Baudelaire !... Remuez-vous un peu !... » (FEM, p. 320). Bien qu'elle puisse sembler le fait d'une pédanterie tyrannique de la part du narrateur, l'exhortation, tout bien considéré, est davantage une invitation à suivre son exemple en cas de désarroi¹¹³.

¹¹¹ Hamon, *op. cit.*, p. 133.

¹¹² Nietzsche, *op. cit.*, p. 257.

¹¹³ En un autre passage de *Femmes*, le lecteur se croira certainement interpellé lorsqu'il lira ceci : « Ouvrez donc une bonne fois les yeux dans la rue, chez vous, dans le métro [...] ; voyez la terrible

Ceci parce qu'elle résume, par métonymie, l'essentiel de la matière narrative des romans, qui sont les catalogues d'un emploi du temps consacré à la jouissance culturelle. Il est d'ailleurs étonnant que ces romans ne soient jamais, à notre connaissance, attaqués sur ce versant : leurs narrateurs n'ont aucun souci financier, à peu près pas d'obligations professionnelles, ils sautent d'un avion à l'autre et sont toujours en « vacance ». Ils déambulent d'églises en musées, passent de longs séjours sur une île enchantée ou à Venise, à lire, écrire et faire l'amour. Il y a là quelque chose de bourgeoisement désinvolte et insolent, en tout cas de fort loin de la « vie de tous les jours » du lectorat. Cependant, on peut aussi voir dans cette insistance à dépeindre positivement la jouissance du temps libre une réaction au malaise surprenant qui s'installe dans la civilisation des loisirs. Houellebecq à cet effet peut encore servir de contre-exemple. Attaché qu'il est à dévoiler le non-dit de la « classe moyenne », les temps libres sont chez lui essentiellement problématiques : « En dehors des heures de travail il y a les achats qu'il faut bien effectuer [...] Cependant, il reste du temps libre. Que faire ? Comment l'employer ¹¹⁴? » La facilité avec laquelle chez Sollers les loisirs sont assumés ne dénote pas seulement un goût immodéré pour l'idylle, mais aussi une capacité à lutter contre l'ennui postmoderne. Il serait donc réducteur sur le plan des enjeux existentiels contemporains que de réduire le héros sollersien à sa dimension de « privilégié ». Un dialogue entre le narrateur du *Cœur absolu* et des journalistes venus l'interviewer alors qu'il est sur « son île » avec ses compagnes de la Société en témoigne : « Bon, et alors ? dit Daniel », un des journalistes, qui veut connaître ce qui occupe les héros du roman

misère des peaux grasses et des cheveux sales, la grande claque de l'ennui sur les visages des fins de journées... Grille du crépuscule... Ô squelette virtuel ! Ô cadavre ambulante ! Ô fardure de la purulence ! [etc., les insultes pleuvent ainsi sur toute une page] », mais devra par la suite changer d'optique : « Voilà ma prière. C'est à moi, inutile de le dire, que je m'adresse ainsi. Tous les soirs, et tous les matins. Ça ne vous concerne pas une seconde, bien sûr. C'est pour me tenir en forme... » (FEM, p. 183-184)

¹¹⁴ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994, p. 12.

que le narrateur, selon ses propres dires, est à la fois en train d'écrire et de vivre. « – Ils essayent de sortir du temps... – C'est pas tout ça, dit Murie! [une autre journaliste], mais si on veut attraper le bac, il va falloir y aller [...] » Puis : « – Quelle panne ce beau temps idiot, dit Raphaël [un troisième journaliste]. Vous devez vous ennuyer un max, non ? – Pas vraiment » (COE, p. 331). « Sortir du temps », ou réussir à ne pas s'ennuyer par un « beau temps idiot », c'est tout un. L'apparence de farniente ne doit pas induire en erreur : le *carpe diem* sollersien est une résistance à la rentabilisation marchande ou professionnelle du temps. Si la civilisation des loisirs telle qu'elle s'organise présentement apparaît à certains écrivains comme un leurre, parce que les temps libres seraient cause d'ennui et de culpabilisation, l'utopie fondatrice n'est pas pour autant illégitime. L'optimisme sollersien entre encore une fois en ligne de compte : l'individu serait capable d'échapper au surmoi productiviste, ce que contredisent des littérateurs concurrents (nous avons cité Houellebecq, Cioran pourrait l'être aussi).

Cet optimisme, ce refus de la « délectation morose » et de la mélancolie qui s'attache au temps qui passe, est une contre-offensive dix-huitiémiste à l'esprit de « vengeance du XIX^e siècle à travers les âges¹¹⁵ » :

[L]e récit sollersien peut être lu comme la chronique d'une expérience individuelle (et sans cesse recommencée) de réactivation des Lumières ; l'écrivain et ses doubles s'y montrent absorbés par la construction, en plein « nihilisme de la fin du XX^e siècle », d'un espace « privé », fondé sur la liberté, la légèreté, la jubilation corporelle et « gustative »¹¹⁶.

Si la « jouissance culturelle » est ce à quoi les narrateurs se font fort de pouvoir consacrer leur temps, le terme « culturelle » doit être entendu dans un sens large. Il

¹¹⁵ Philippe Sollers, *La Divine Comédie*, Paris, Gallimard, 2000, p. 219. Notons qu'en usant de cette expression, Sollers renvoie à « un excellent essayiste, Philippe Muray, [qu'il a] publié en son temps » (*ibid.*), à qui l'on doit *Le XIX^e siècle à travers les âges*, où est proposée une lecture dudit siècle similaire à celle qu'en fait Sollers.

¹¹⁶ Dionne, *op. cit.*, p. 27.

s'agit d'apprécier des œuvres d'art, bien sûr, mais peut-être plus encore de réactiver dans la pratique ce qu'elles enseignent. Pédagogues à leur manière, les narrateurs prêchent par l'exemple en se montrant ouverts aux praxis recommandées par des livres (souvent des Mémoires), qu'ils assimilent comme autant de manuels de savoir(s)-vivre.

Le quotidien est chez eux *consciemment* informé par du texte, ce qui est le contraire du bovarysme. Par exemple, le narrateur du *Cœur absolu* converse avec une amante de passage. Il note que « Sigrid [lui] manque. [Que] c'est à elle [qu'il] pense dans ce dialogue », puis, pontifiant, révèle le secret de sa sérénité : « Il y a un mot de Casanova à l'une de ses amies, c'est le fin du fin de la sagesse : "Je t'en supplie, sois gaie : la tristesse me tue." Vous pouvez vous arrêter là. Personne n'ira plus loin. Aime-toi gaiement, et aime ton prochain comme toi-même. » (COE, p. 419). Cette assurance d'être détenteur de la sagesse n'est pas platement prétentieuse, elle est voltairienne aussi bien. Du XVIII^e siècle, Sollers reconduit notamment ce portrait de l'« honnête homme » en viveur qu'a peint Voltaire dans son poème *Le Mondain* : « J'aime le luxe, et même la mollesse, / Tous les plaisirs, les arts de toute espèce, / La propreté, le goût, les ornements : / Tout honnête homme a de tels sentiments. » Le bonheur n'est pas qu'une « idée neuve » au XVIII^e siècle : il indique la possibilité d'une éthique nouvelle qui, pour Voltaire, se doit de remplacer celle, toute de culpabilité, des jansénistes. Sollers combat les jansénismes et moralismes ultérieurs en leur opposant sa propre définition, savante et protéiforme, du bonheur.

CONCLUSION

Si les romans de Sollers sont des analyseurs de l'institution littéraire, ainsi que nous espérons l'avoir montré au début de notre travail, il nous apparaît, au terme de celui-ci, qu'ils sont aussi les analyseurs d'une possible « institution des mœurs ».

La méthodologie bourdieusienne indique qu'une attention particulière doit être portée aux rapports de force dans lesquels sont impliqués les artistes par celui qui veut comprendre leurs choix esthétiques. Sollers, positionnant ses narrateurs, comme autant de doubles, sur le front d'une lutte pour l'appropriation d'un « capital symbolique », lutte qui les oppose aux faiseurs de représentations concurrents, se charge lui-même de proposer une « lecture institutionnelle » de son œuvre¹¹⁷.

Mais puisque ces écrivains fictifs ne font pas que livrer bataille à leurs concurrents (probablement parce qu'ils jouissent d'une fort bonne place dans le champ qu'ils occupent), il leur reste des temps libres. Nous trouvons là, dans la représentation d'une « vie bonne », un autre enjeu majeur des récits sollersiens. Nous affirmons qu'il s'agit d'un enjeu majeur parce que les idéologies y apparaissent plus que jamais enracinées dans la vie de tous les jours, et ce en dépit, voire à cause de leur « fin » clamée par plusieurs. Étant donné qu'il s'aventure sur ce terrain, qu'il peint les conséquences de l'intériorisation d'idéologies menant à l'adoption de conduites sociales, de pratiques langagières, d'activités sexuelles, nous ne pouvons pas cautionner que « *Femmes* [n'est] guère plus qu'un assez mauvais feuilleton¹¹⁸ ».

Élément d'une trilogie qui a sa logique, ce texte s'intègre dans une œuvre globale qui

¹¹⁷ « Je suis en effet cet écrivain bizarre qui écrit des romans et qui de plus se déclare parfaitement informé de toute théorie que l'on peut élaborer dans ce champ-là ; non seulement il en est informé mais il y participe, il en remet, il a l'air de se prendre au jeu, il fait dérafer, il part, il revient ; rien ne le gêne, ni Marx, ni Freud, ni la linguistique, ni la sémiologie, ni l'histoire, ni la phénoménologie, ni le structuralisme [...] » Ajoutons donc à cette liste la sociocritique... (Philippe Sollers, cité dans Abdallah El-Khoury, *Tracé dans les romans de Philippe Sollers*, mémoire de maîtrise disponible en ligne à l'adresse <http://a.ka.free.fr/sollers/>, p. 27).

¹¹⁸ Pierssens, *op. cit.*, p. 161.

est un *précis multiforme de vie* délibérément construit pour ne pouvoir faire consensus.

L'étiquette dont la postérité affublera Sollers importe peu. Vu d'aujourd'hui, qu'il ait été mémorialiste, écrivain d'autofiction, feuilletoniste ou dactylographe ne change rien à ce qui, idéologiquement, se dégage de son œuvre. Nous espérons avoir montré comment se déploient les stratégies rhétoriques privilégiées par l'auteur et avoir convaincu de l'importance de l'intertexte, qui joue chez lui un rôle déterminant dans la production d'un type inédit de héros romanesque : celui du trieur impénitent, armé d'auteurs intériorisés qui le soutiennent dans son « entreprise de *réaxiologisation*¹¹⁹ » des valeurs.

Aujourd'hui que la vie quotidienne est livrée en pâture au Spectacle, que sur les télévisions défile aux heures de grande écoute ce qu'on nous dit être la « réalité », les mœurs sont au centre de la bataille symbolique. Des écrivains mettent déjà en scène des « héros négatifs » tout occupés à rater consciencieusement leurs vies, à n'éprouver jamais aucun plaisir, à mourir d'ennui ou à se rabattre sur le meurtre pour y échapper (par exemple : Virginie Despentes et Vincent Ravalec, que certains associent à « la vague "trashy"¹²⁰ »). Presque systématiquement, ces héros tiennent des discours où s'exprime un profond mépris pour l'Histoire, achevée sans qu'ils aient pu y prendre part, ne leur ayant laissé aucun enseignement, aucun espoir non plus. Un héros de cette sorte, puisqu'il n'indique que la constance dans le désespoir, ne risque pas de valoir à son inventeur une notoriété de « théoricien des vertus du reniement et de la trahison¹²¹ ».

Nous pensons avoir également montré que l'héroïsme sollersien, qui peut certes prêter à rire ou choquer selon les opinions et les humeurs, n'est ni une

¹¹⁹ Dionne, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁰ Fabrice Zimmer, « Trashys, encore un effort... », *Magazine littéraire*, n° 392, 2000, p. 43-45.

¹²¹ Bourdieu, *Contre-feux*, *op. cit.*, p. 20.

coquetterie ni inactuel. Même s'il n'a pas été pensé dans ce but, il « répond » aujourd'hui encore à des figures héroïques et pseudo-héroïques concurrentes, qui traduisent différents fantasmes concernant l'homme de demain. Pour s'en convaincre, voyons le genre de propos qui ont agrémenté une discussion entre Sollers et Houellebecq lors d'une interview menée en 1998 :

M. Houellebecq. – Dans mes moments mégalomanes, je reprends volontiers à mon compte la phrase de Nietzsche selon laquelle Schopenhauer avait fait planer la menace d'un nouveau bouddhisme sur l'Europe, que lui, Nietzsche, avait écartée. Donc je reviens pour faire planer la menace d'un nouveau bouddhisme sur l'Europe, par infiltration lente.

P. Sollers. – Eh bien, je m'opposerai à cette pénétration bouddhiste comme Nietzsche à Schopenhauer. Ce dont il est question à travers le bouddhisme, c'est du devenir nihiliste européen, qui peut aller en effet dans ce sens de suicide, de résignation, d'auto-décomposition. [...]

M. Houellebecq. – Bon, Philippe, demain, chez Pivot, on fait Schopenhauer-Nietzsche, et en fin d'émission on glisse Novalis¹²².

À travers les figures emblématiques de Nietzsche et Schopenhauer, ce sont deux philosophies existentielles concurrentes ayant fortement marqué la modernité qui sont visées. Sollers et Houellebecq révèlent par leur discussion que le « conflit, voire [la] confusion, au sujet de ce qu'on entend par affirmation de la vie » est loin d'être résolu ; que malgré la forte tendance au nivellement des valeurs à l'ère postmoderne, « ce qui, chez certains, représente l'affirmation la plus élevée [d'une forme de vie] donne [encore] lieu chez d'autres à un refus pur et simple¹²³. » Pour cette raison, ceux qui souhaitent prendre une juste mesure des enjeux réels de l'heure présente, gagneraient à relire Sollers, malgré tout.

¹²² Houellebecq et Sollers, dans Garcin et Pliskin, *op. cit.*, p. 56.

¹²³ Taylor, *op. cit.*, p. 41.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT (Marc), *D'où venons-nous ? Où allons nous ? La décomposition de l'idée de progrès*, Montréal, Trait d'union, 2001, 180 p.
- BAUDRILLARD (Jean), *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, 243 p.
- BOURDIEU (Pierre), « Sollers tel quel », dans *Contre-feux*, Paris, Raisons d'agir, 1998, p. 18-20.
- BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, 567 p.
- BROCHIER (Jean-Jacques), « Sollers anarchiste », *Magazine Littéraire*, n° 193, 1983, p. 51-52.
- CECCALDI (Jérôme), « Rions un peu avec Tiqqun », *Multitudes*, n° 8, 2002, disponible en ligne à l'adresse <http://multitudes.samizdat.net/>, consultée en décembre 2003.
- DANTEC (Maurice), *Le Théâtre des opérations 2000-2001. Laboratoire de catastrophe générale*, Paris, Gallimard, 2001, 756 p.
- DEBORD (Guy), *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, 209 p.
- DEBORD (Guy), *Panegyrique*, Paris, Gallimard, 1993, 86 p.
- DIONNE (Ugo), « Admirable et cavalier : le XVIII^e siècle de Philippe Sollers », *Lumen*, n° XX, 2001, p. 19-31.
- DOMECQ (Jean-Philippe), *Qui a peur de la littérature ?*, Paris, Mille et une nuits, 2002, 250 p.
- DOSTOÏEVSKI (Fédor), *Les Possédés II*, Paris, Gallimard, 1955, 490 p.
- EL-KHOURY (Abdallah), *Tracé dans les romans de Philippe Sollers*, mémoire de maîtrise disponible en ligne à l'adresse <http://a.ka.free.fr/sollers/>, consultée en décembre 2003.
- FOREST (Philippe), *Philippe Sollers*, Paris, Seuil, 1992, 343 p.
- FOREST (Philippe), « Le roman, divine autofiction », *Revue de littérature comparée*, n° 1, 1999, p. 49-61.
- FOUCAULT (Michel), « Le philosophe masqué », dans *Dits et écrits. Tome II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 923-929.

- FRANCBLIN (Catherine), « Pourquoi un roman “réaliste” ? », *Art Press*, n° 66, 1983, p. 33-39.
- FUKUYAMA (Francis), *La Fin de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1992, 451 p.
- GARCIN (Jérôme) et PLISKIN (Fabrice), « Réponse aux imbéciles », *Le Nouvel Observateur*, n° 1770, 1998, p. 54-58.
- GIRARD (René), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, 351 p.
- GOBIN (Marie), « Sollers le Parrain », *Lire*, n° 309, 2002, p. 26-38.
- GOLDMANN (Lucien), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, 372 p.
- HAMON (Philippe), *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1997, 227 p.
- HOUELLEBECQ (Michel), *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994, 156 p.
- HOUELLEBECQ (Michel), *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, 317 p.
- HOUELLEBECQ (Michel), *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, 370 p.
- JOURDE (Pierre), *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2002, 336 p.
- KOTIN MORTIMER (Armine), « Philippe Sollers, Secret Agent », *Journal of Modern Literature*, vol. 23, n° 2, 1999-2000, p. 309-327.
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror et autres œuvres*, Montréal, Phidal, 1995, 315 p.
- MURAY (Philippe), *Postérité*, Paris, Grasset, 1988, 438 p.
- MURAY (Philippe), *Désaccord parfait*, Paris, Gallimard, 2000, 207 p.
- NAULEAU (Éric), *Petit déjeuner chez Tyrannie*, Lyon, La fosse aux ours, 2003, 185 p.
- NIETZSCHE (Frédéric), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, 530 p.
- NOGUEZ (Dominique), *Le Grantécrivain et autres textes*, Paris, Gallimard, 2000, 116 p.
- NOURISSIER (François), « Sollers : dans le noir de la cible ? », *Le Figaro littéraire*, 26 février 1983, p. 47.

- PIERSENS (Michel), « Les études littéraires et la fin de l'Histoire », *Tangence*, n° 51, 1996, p. 157-173.
- PINTO (Louis), « Au sujet des intellectuels de parodie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, 1991, p. 66-77.
- SLOTEDIJK (Peter), *Règles pour le parc humain*, Paris, Mille et une nuits, 1999, 61 p.
- SLOTEDIJK (Peter), *La Domestication de l'Être*, Paris, Mille et une nuits, 2000, 111 p.
- SLOTEDIJK (Peter), *La Mobilisation infinie*, Paris, Seuil, 2000, 329 p.
- SOLLERS (Philippe), *Femmes*, Paris, Gallimard, 1983, 570 p.
- SOLLERS (Philippe), *Portrait du joueur*, Paris, Gallimard, 1984, 313 p.
- SOLLERS (Philippe), *Le Cœur absolu*, Paris, Gallimard, 1987, 423 p.
- SOLLERS (Philippe), *La Guerre du goût*, Paris, Gallimard, 1996, 706 p.
- SOLLERS (Philippe), *L'Année du tigre*, Paris, Seuil, 1999, 407 p.
- SOLLERS (Philippe), *La Divine Comédie*, Paris, Gallimard, 2000, 742 p.
- SOLLERS (Philippe), *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, 2001, 1096 p.
- TAYLOR (Charles), *Les Sources du moi*, Québec, Boréal, 1998, 712 p.
- TIQQUN, *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*, Paris, Mille et une nuits, 2001, 139 p.
- UPDIKE (John), *La Parfaite épouse*, Paris, Gallimard, 1994, 475 p.
- ZIMA (Pierre V.), *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, 252 p.
- ZIMMER (Fabrice), « Trashys, encore un effort... », *Magazine littéraire*, n° 392, 2000, p. 43-45.

