

Philippe Sollers

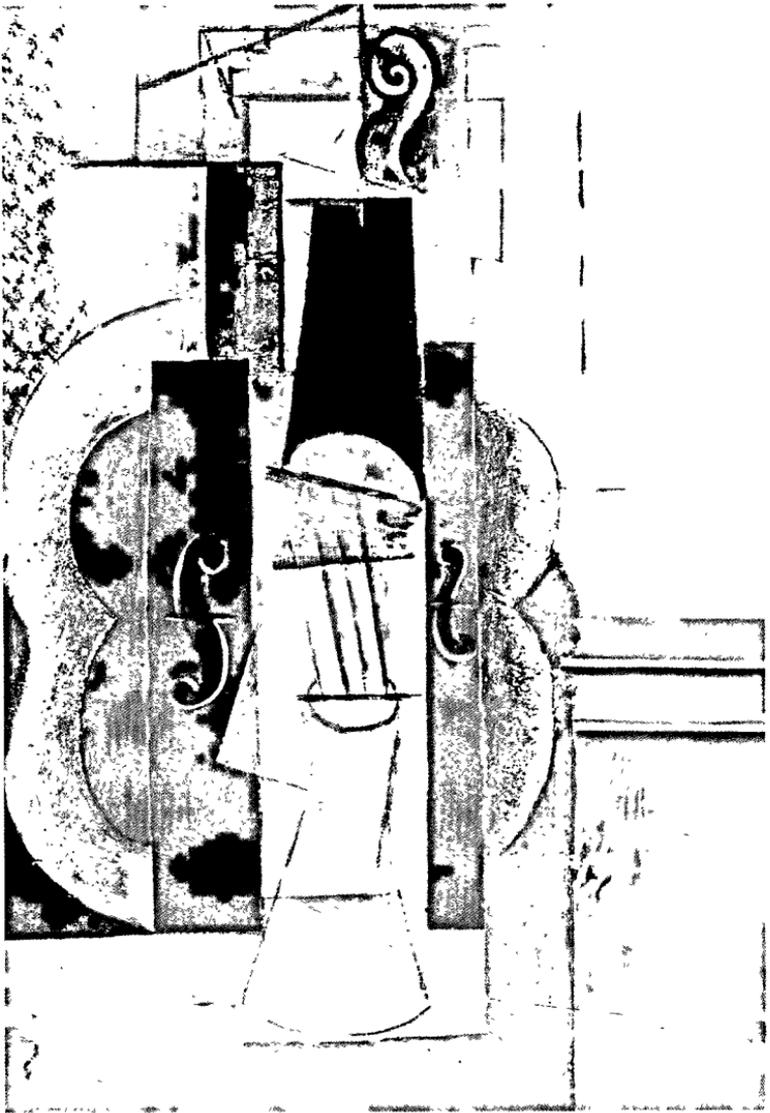
**Le rire
de Rome**

entretiens
avec Frans De Haes

L'INFINI

nrf

GALLIMARD



Picasso, *Violon accroché au mur*
1912-1913 - Huile et sable sur toile, 65 × 46 cm
Kunstmuseum, Berne. Fondation Hermann et Margrit Rupf.

AVANT-PROPOS

« A grande occasion, grande pensée. »

Baltasar Gracián

Comment expliquer une entreprise aussi excessive que rigoureuse ?

Il y eut d'abord ma passion, ancienne et toujours neuve, pour Georges Bataille. Bataille a été pour moi et quelques-uns l'expérience centrale de mise en acte et de mise en question d'une langue et d'un corps tout à fait particuliers dans « l'univers de sottise où ils ont froid ». Sottise et froideur allaient d'ailleurs s'accroître et, peu à peu, changer de forme. Mais ce furent les textes de Philippe Sollers au sujet de l'auteur de L'Expérience intérieure qui d'emblée attirèrent mon attention et qui, par la suite, n'ont cessé de couper court à tout tassement possible. « On n'enseigne pas la littérature, écrivait Sollers à l'époque, on enseigne à anesthésier la violence que recèle la littérature. » Ce qui ne signifiait nullement une régression vers un quelconque irrationnel, bien au

contraire : c'est à partir de Bataille notamment que Sollers affirmait la nécessité d'un « enseignement hors enseignement » et c'est ce point-là qui, aujourd'hui encore, aujourd'hui plus que jamais, me requiert.

J'allais donc prendre le temps. Le temps de lire, le temps pour comprendre, en côtoyant tant bien que mal les deux mensonges instructifs et utiles quant à la littérature : l'université (le fantasme de maîtrise du mort vivant) et le journalisme (le fantasme du tri et de l'évacuation des vivants en instance de mort). Sollers appelle cela « le cercueil à tout faire ». Dont il s'agit — bref hommage à Rimbaud — de soulever le couvercle.

Il y eut ensuite ma lecture, désordonnée et éblouie, de Lois et de H. Enfin la découverte, émerveillée et mille fois plus patiente, des feuilletons de Paradis : « voix fleur lumière écho des lumières cascade jetée dans le noir... » Je compris assez vite le calcul sur le temps et sur l'interruption proposé par cet orage heureux. Je précisai mon désir : devenir un lecteur aussi contemporain que possible d'une très grande œuvre romanesque, lyrique et critique, surgissant au point nommable d'un temps que je vivais et vis. Mais comment précisément le nommer ? Comment poser un acte de lecture qui m'implique et ne relève ni de l'université ni du journalisme ? La question prenait son sens du fait que le simple affichage de l'admiration me paraissait une chose fort bête, solidaire de son envers méprisant et marquée comme celui-ci par les éternelles lois du transfert à l'écrivain : identification hainamoureuse et plagiat. Il fallait donc perlaborer,

reculer des limites. Lesquelles? Celles de « l'interview », magistralement parodiée — avec trente années d'avance sur son extension médiatique — par Louis-Ferdinand Céline¹. L'interview avec Sollers, prétextant l'une ou l'autre émission radiophonique, je l'avais déjà pratiquée à trois reprises et à des moments très différents². Cela n'avait pas manqué d'intérêt mais il fallait en remettre, donner au dialogue une ampleur et une durée qui fussent plus ou moins à la mesure de l'invention de Paradis.

Deux brèves rencontres à la suite de la publication du premier tome de Paradis ont suffi. En mars 1981, à l'issue d'une intervention à Bruxelles, Sollers me dit brusquement, au milieu du brouhaha : « Et si on refaisait quelque chose dans le genre de L'Auguste Comte ? » En 1982, au mois de juin, invité à l'ARC par Marcelin Pleynet, je lis et commente quelques passages d'un livre de poésie que je viens de publier. Sollers est là. Il prononce un bel éloge de Joseph Haydn et rythme quelques pages de Paradis. Deux semaines plus tard je reçois une carte postale représentant le « transport de la sainte maison de Nazareth à Loreto » de Giambattista Tiepolo, avec ces phrases : « J'ai aimé t'entendre l'autre jour. Je serai à Paris du 20 août au 20 septembre. Amitiés. »

Je passe l'été 1982 à relire Paradis, à l'écouter sur cassettes, d'abord d'une seule traite, puis par petites plages quotidiennes. Butées, jouissances, trouées, tâtonnements. Dans le volume et en détail. J'esquisse une

dizaine de questions et les envoie à Sollers. Finalement douze sessions de 2 à 3 heures ont lieu, le matin, à Paris, entre le 13 septembre 1982 et le 24 décembre 1985. A chaque coup je dactylographie la question principale et l'envoie à Paris une quinzaine de jours avant la rencontre. Sur place, le magnétophone installé, je reprends la question en la formulant au maximum, c'est-à-dire en jouant chaque fois mes propres frontières subjectives dans une lecture informée, certes, mais suspendue à divers points d'interrogation, autrement dit à l'écoute de ce qui va constamment perturber les coordonnées mises en place. Cette écoute, silencieuse ou presque, est l'essentiel de mon apport. Dans un temps suffisamment long et libre, elle permet à Sollers de coïncider avec la parole et la pensée qu'il travaille, joue et développe dans tous les sens. De se taire aussi, un moment, de rire ou de soupirer en regardant la fenêtre ouverte par où affluent les bruits de la ville.

Ce sont ce rythme et ce plaisir d'invention que le livre présente aujourd'hui, d'un seul tenant³.

Frans De Haes
Bruxelles, mai 1986

L'analyse infinie

FRANS DE HAES — Ce qui touche l'oreille d'un lecteur-auditeur un peu exercé, c'est l'étendue des variations rythmiques et prosodiques dans *Paradis*, de même que sa technique (que l'on « sent » mais que l'on ne « saisit » pas toujours) d'emboîter et de désemboîter les syntagmes dans un phrasé à la fois très fluide et constamment interrompu. C'est là qu'on entre au cœur de la jouissance infinie que *Paradis* propose et travaille. C'est là aussi que les résistances surgissent, travaillent aussi... Je suis ici particulièrement sensible à l'alternance entre des plages au phrasé plus ou moins « normal » (apte au récit, à la citation, à la démonstration) et un rythme abrupt-accumulatif (martèlement dramatique et satirique) où s'insèrent souvent les fameux catalogues ou les « congeries » pour reprendre un terme au traité de Du Marsais ; où jouent à fond aussi le détournement, le détraquage des signifiants (ex. p. 53 : « échappant au phar au pharaon de l'on-dit aux momies cryptées du cgypte » — séquence se terminant sur un rythme iambique ou anapestique très récurrent dans *Paradis*)... Entre ces deux patrons rythmiques (l'un plus discursif

ou « romanesque », l'autre plus abrupt ou « poétique ») il faut, je crois, en placer un troisième que je qualifierai approximativement de « juxtaposition rimée des déterminants » ; ainsi dans le passage, p. 141 : « ils sont tracés ils le sentent ils retombent frileux en attente *neuvième cercle giudecca glacée personnages rectomés avalés broyés de nouveau mastiqués...* » (je souligne). Certains passages alternent la juxtaposition et le discursif (p. 118 : « somnambulation du carné découpage fêtu du poulet pour madame la cuisse ou bien l'aile mi-poulet coquelet girouette dodue des clochers assurances gâteaux contredanses intimité ou congés payés soma nous psukhé tribu tribunal tridenté triste tripe contrivialité chaleur fourrée à l'humaine voilà nous sommes faits de la même étoffe que les rêves et notre vie s'arrondit en zéro dans la ronde étouffée des rêves... ») ; d'autres font se succéder le discursif, l'abrupt, puis le discursif encore, etc. Il y a aussi, bien sûr, de longues plages purement narratives ou démonstratives (l'histoire de Lola, p. 191-193, la fin du premier volume qui semble reprendre à la fois le 6^e chant de Maldoror et le début d'*Ulysse...*). Comment cette batterie s'est-elle mise en place ?

L'approche que je suggère ainsi n'est pas « formaliste » et ne pourrait l'être en aucun cas puisqu'à cette batterie rythmique complexe correspond une énonciation constamment *paradoxe*, qu'il s'agit d'analyser et dont le modèle de base serait l'affirmation : *Je suis là et je ne suis pas là*. Je prends quelques exemples, plus ou moins au hasard : p. 53 : « écrivant l'écrit s'écrivant au bruit des paroles n'écrivant rien tout en écrivant sans

arrêt n'écrivant que ce qui était écrit en train de s'écrire » / p. 81 : « comme si on reculait comme ça sans bouger tout en avançant » / p. 114 (à propos des saints) : « ils se sont immergés en eux et hors d'eux » / p. 118 : « et ainsi peu à peu nous arrivons à une anti-perception de l'imperception à l'impôt renversé de l'interception » / p. 215 : « je suis moi dégagé de moi bien en moi... » / p. 238 : « c'est-à-dire ne pas t'arrêter ou plutôt comme si tu n'étais pas là mais branché alpha oméga c'est-à-dire ni là ni pas là au-delà du là du pas là » / p. 241 : « pente à voix jamais là se tressant dérapant au-delà du là » / Etc. Alors, deux questions. Premièrement : que signifie cette manière d'être là/ pas là dans *Paradis*? Deuxièmement : pareille enfilade d'affirmations, de négations et de négations des négations rappelle bien entendu la logique théologique qui s'exprime notamment dans la séquence de la Fête-Dieu (*Lauda Sion*) :

Un seul le reçoit, mille le reçoivent
celui-là reçoit autant que ceux-ci;
tous le reçoivent sans le consumer
(...)

N'est-ce pas à la lueur de cette passion de la contradiction comme langage et du langage comme contradiction qu'il faut lire aujourd'hui votre traversée du matérialisme dialectique, de la pensée chinoise et de la théologie? Pareille logique — mais que signifie-t-elle à chaque coup? — travaille déjà votre référence à Chi-Tsang, *Essai sur la théorie de la double vérité*, dans *La*

Science de Lautréamont et votre référence aux *Cahiers* de Lénine dans le même texte ; mais elle n'est sûrement pas étrangère à la logique de l'inconscient freudien... Il y a là, visiblement et audiblement, une *fidélité* à un projet bien au-delà des vicissitudes politiques, communautaires. Comment voyez-vous ce projet et sa logique aujourd'hui ?

PHILIPPE SOLLERS — La question est celle de l'infini. De l'approche de cette question dépendent toutes les formes et toutes les transformations à l'intérieur de ces formes. L'expérience de l'infini, c'est cela qui *rassemble* toutes les subordonnées... et par conséquent le problème est tout à fait différent selon qu'on inscrit, ou non, le chiffre de l'infini dans le langage. Il y a un abîme entre se placer par rapport à un infini externe et être en train de parler dans l'infini lui-même. Batterie rythmique, intensité, pulsation, fréquence... ou bien : logique en expansion de la négation, ça revient strictement au même, en ceci que si le poudroisement corpusculaire du langage saisi par l'infini n'était pas susceptible d'un traitement logique extrêmement rigoureux, on aurait tout simplement à faire à la simulation psychotique. L'être parlant (parlant peu, car il s'imagine toujours avoir des organes silencieux), lorsqu'il découvre, ça ne lui arrive pas souvent, que son corps lui-même, substantiellement, est une *erreur* d'un langage qu'il ignore, devient fou. A être fou on peut s'encanailler... Par là je veux dire qu'on peut feindre la folie, c'est-à-dire que la question est posée de plein fouet de l'imposture poétique. La définition du corps

comme erreur d'un langage que le sujet ignore est posée de façon beaucoup plus insistante dans le deuxième volume de *Paradis* qui traite plus frontalement que jamais ce rapport de l'infini à lui-même bousculant toute place organique. Il est logique que la psychose soit de l'ordre strict de ce qui est bien connu par les cliniciens : la langue de fond qui se représente pour le sujet divisé à vif sous forme de langue étrangère. Entre parenthèses : cette division du sujet à vif, qui n'est autre que ce qu'on pourrait appeler sa *blessure d'infini*, dessine la possibilité — ou non — pour un sujet de passer à travers toutes les langues, et il est repérable au premier coup d'œil si dans quelque texte que ce soit on a cette possibilité... La différence entre *Paradis* et *Finnegans Wake* est là. Je dirais que *Paradis* est une machine (le terme est impropre mais enfin...) à traduire la traduction. D'où cet effet assez étrange que tous les textes quels qu'ils soient pourraient s'y retrouver *améliorés*, *saisis* dans leur nombril... à la fois rythmique et logique. Nombril des rêves, disait Freud..., qu'est-ce que c'est que ce *nombre* de l'infini dans ce qui se dit ? L'infini, dit Hegel, c'est l'affirmation elle-même. Pourquoi ? Parce que, ça saute aux yeux, c'est la *négation de la négation*. « *Omnis determinatio est negatio* »... Spinoza... Voilà ce qui se lit à la porte du *Paradis* : Vous qui entrez, laissez toute espérance, toute détermination est une négation, tout fini n'existe que de *nier*, plus ou moins passionnément, sa Cause. Ceci est essentiel, car c'est bel et bien de la volonté forcenée — je dis bien : forcenée, *infernale*, se relevant sans cesse, comme aurait dit Rimbaud, de la flamme avec son damné —, de la volonté

PHILIPPE SOLLERS

Le rire de Rome

Cela se passe à Paris à la fin du vingtième siècle. Pourquoi les chemins qui mènent à Rome semblent-ils perdus, tortueux, infréquentables? Du cœur de son œuvre, Philippe Sollers répond, relevant les propositions de lecture que je lui soumets et les questions que je pose. La *figure* inventée au fil de ces entretiens est nouvelle et va dans le sens d'une très grande liberté. Le propos est direct, son rythme et sa profondeur se mesurent à l'humour, épreuve de vérité. Comme le micro, les livres sont ouverts. *Paradis, Femmes, Portrait du Joueur*, mais aussi la Bible, Dante, Pascal, Loyola, Sade, Nietzsche, Saint-Simon, Casanova, Joyce, Céline, Picasso, Proust, Homère, le Tao : on peut tout lire et tout dire. Pour que la littérature et l'histoire reviennent, il suffit des bonnes coordonnées.

F. D. H.



9 782070 727872



Extrait de la publication

92-X A 72787 ISBN 2-07-072787-4

95 FF tc