

Douzième année, Numéro 25, printemps-été 2017 publiée en été 2017

Structure comme élément constructif en acte dans la littérature sollersienne

HAYATI ASHTIANI Karim

Maître-assistant

Université Azad Islamique, Branche des Sciences et de la Recherche

E-mail: French.ms@srbiau.ac.ir

MIRABEDI SHIRAZANI Samanehsadat

Doctorante

Université Azad Islamique, Branche des Sciences et de la Recherche

E-mail: samaneh.mirabedi@gmail.com

(Date de réception: le 23 décembre 2015 – Date d’approbation: le 16 janvier 2017)

Résumé

La lecture sollersienne qui se veut élitiste demande de vastes connaissances mythique, littéraire, musicale et artistique sans lesquelles, la compréhension de l’œuvre de cet auteur contemporain deviendra difficile voire parfois impossible. Dans le présent article, nous allons étudier les éléments structuraux de l’œuvre de Philippe Sollers, animateur de la revue *Tel Quel* et créateur de la revue *L’Infini*. Nous but est de montrer que, d’un roman à l’autre, quelques thèmes précis se répètent. Les romans de Sollers mettent l’accent sur un nombre très restreint de thèmes majeurs et il est difficile d’y repérer une intrigue cohérente avec des thèmes qui se suivent, s’unissent et dont la présence ne se hisse pas au premier plan. Nous pouvons nous interroger alors sur ce qui prime dans l’œuvre de Sollers. Quelle place accorde-t-il aux éléments structuraux? Ces derniers suffisent-ils à définir et à former son œuvre? L’objectif de ce travail sera d’abord l’étude de la classification des textes sollersiens; viendra ensuite l’explication des éléments structuraux afin d’y repérer la place de l’intertextualité et la polyphonie. Nous nous pencherons sur la question de la musicalité et de la vitesse dans la dernière partie de notre travail.

Mots-clés: Sollers, Structuralisme, Intertextualité, Polyphonie, Rythme.

Introduction

Peu d'écrivains français suscitent tant de débats parmi leurs contemporains. Pour essayer de comprendre la place qu'occupe Sollers dans la littérature française, il faudra tenir compte d'un certain nombre de caractéristiques qui le privilégient parmi tant d'autres auteurs de son époque. L'une d'elles résulte du fait que chez lui la frontière entre fiction et essai est extrêmement poreuse, ce qui rend difficile la distinction entre ces deux genres. A cela nous devons ajouter la présence dans ses œuvres d'écrivains, de peintres et de musiciens et de figures mythiques sans lesquels son écriture semble impossible. Ces grands personnages mythiques cautionnent son œuvre et forment un clan dans lequel tous se comportent comme ami et garde-corps. Sollers met aussi à son service la polyphonie et l'intertextualité au point qu'elles deviennent indispensables dans la structure de son œuvre. Le rythme et la vitesse font parties d'autres particularités structurales non sans importance composant son œuvre romanesque et caractérisant sa littérature. La musicalité enfin est considérée comme dernière caractéristique structurale de ses romans, signe à la fois distinctif et esthétique: dans une lecture à voix haute, la sensualité converge sur le rythme, inhérente à son œuvre. Ainsi, les ouvrages de Sollers ne se lisent pas comme des romans dits traditionnels et il est légitime de se demander si les éléments structuraux que nous venons de citer suffisent à créer son œuvre littéraire. Sont-ils les seuls à constituer sa base? Quelle place occupe alors le thème et l'intrigue? Pour répondre à ces questions, nous aborderons tout d'abord la porosité de la frontière entre la fiction et l'essai et la présence des éléments fictionnels dans les deux genres. Puis, nous nous intéresserons à deux principaux éléments structuraux à savoir la polyphonie et l'intertextualité. La musicalité des ouvrages de Sollers sera analysée par la suite. La forme brève et rapide ou bien la vitesse, est la particularité la plus importante de son écriture qui sera étudiée à la fin de notre travail.

I. Classification du genre de l'œuvre

Pour classer les ouvrages de Sollers, nous essayerons de prendre en compte un certain nombre de paramètres dont la présence des figures, la musicalité, la peinture, le discours philosophique et les éléments biographiques et autobiographiques que nous allons étudier séparément, car son œuvre opère simultanément sur différents plans: fiction comme dans le roman, et essai comme dans les discours critiques et biographiques. Cela signifie que parallèlement à son œuvre de fiction qui est considérable, il existe une œuvre remarquable que l'on peut ranger du côté de l'essai. Les deux types d'écriture sont étroitement liés de sorte qu'il n'est pas aisé d'établir une frontière entre eux. Par conséquent, c'est cette frontière poreuse qui permet aux grandes figures apparaissant dans ses textes, de circuler d'un côté à l'autre. Mozart apparaît dans le roman *Le Cœur absolu* ; quelques années plus tard, le même Mozart réapparaît dans un essai critique intitulé *Mystérieux Mozart* et en devient la figure principale. Nous pouvons citer un autre exemple: les peintres, Watteau ou Fragonard, surgissent dans un des romans de Sollers, *La Fête à Venise* alors qu'auparavant, ils avaient fait l'objet d'un essai biographique, intitulé *Les Surprises de Fragonard*. Ces deux exemples sont révélateurs de la difficulté que représente la classification de l'œuvre de Sollers pour laquelle nous ne pouvons parler d'un genre bien déterminé. Les éléments du roman et de l'essai se mélangent ; les éléments du roman deviennent ceux de l'essai et vice versa. Le lecteur peut se demander parfois ce qu'il est en train de lire: un discours critique, un roman ou un essai biographique? *Une vie divine* (2006), sous-titré «roman», peut aussi être considérée comme un essai philosophique alors qu'elle dérobe à toute règle habituelle qu'on se fait en général du roman¹. Un autre ouvrage de Sollers, intitulé *Liberté du XVIIIème siècle* (2002), sous-titré roman, se lit davantage comme une œuvre critique. Les discours philosophique et critique

1. De même, *Guerres secrètes*, Paris, Carnets nord, 2007, est un autre livre inclassable de Sollers ; consacré à la guerre, on y retrouve la figure de Nietzsche et la question du nihilisme.

ainsi que les éléments autobiographiques, fictionnels et biographiques sont omniprésents à la fois dans ses romans comme dans ses ouvrages critiques. Il devient donc difficile de classer l'œuvre de Sollers dans un genre ou dans une catégorie précise. En vérité, Sollers utilise spontanément toutes les formes d'écriture telles que philosophie, roman et poésie ; ce qui complique l'identification de ses livres. Nous pouvons finalement nous demander s'il existe des éléments rendant possibles la classification de l'œuvre sollersienne.

Passons au deuxième paramètre, celui de la musicalité. Elle est en général un critère propre à la fiction alors que chez Sollers, elle est présente à la fois dans les essais et dans les fictions. Dans ses textes, Sollers fait une tentative de fusion entre poésie et prose ; ce qui aboutira à une musicalité propre à lui. En 1977, Julia Kristeva écrit dans *Polylogue sur H et Paradis* : «Toutes les cordes de cet instrument prodigieux qu'est la langue jouent ensemble et simultanément» (Kristeva, 1977: 17). D'ailleurs, dans un article intitulé «La Coupole», Sollers est lui-même conscient de la singularité de sa musicalité rythmique romanesque.

Si nous comparons les ouvrages de Sollers, si nous les étudions dans leur continuité et que nous en faisons ressortir les points communs, nous nous rendons compte qu'après 1958, date de parution d'*Une curieuse solitude*, roman de tendance classique, avec une intrigue linéaire, dans lequel l'écrivain écrit à la première personne pour raconter l'amour d'une jeune Espagnole pour un garçon plus jeune qu'elle, ses autres romans s'orientent vers le postmodernisme. La comparaison de ses ouvrages deviendra incomplète si nous ne prenons pas en compte la peinture, le seul paramètre principal dans l'identification de son ouvrage. En effet, la présence de la peinture aide à une meilleure compréhension de ses écrits. Ses monographies sont respectivement consacrées aux peintres Bacon, Cézanne, Fragonard, Picasso et De Kooning dans *Les Passions de Francis Bacon* (1996), *Le Paradis de Cézanne* (1995), *Les Surprise de Fragonards* (1987), *Picasso, le héros* (1996) et *De Kooning, vite* (1996). Ses essais également, de

L'intermédiaire (1963) à *Discours parfait* (2010) en passant par *Théories des exceptions* (1986), *La guerre du goût* (1994) et *Eloge de l'infini* (2001), comprennent portraits d'écrivains et portraits d'artistes. Cela dit, en parcourant l'œuvre sollersienne, nous pouvons constater que la peinture est plus présente et mieux développée dans ses romans que dans ses essais. Dans tous ses romans postmodernes, la présence de la peinture s'avère inéluctable: «La peinture surréaliste? Passons. Aragon et la peinture? Matisse, mais on reste au XIX^{ème} siècle. Artaud et Van Gogh? Héroïque, mais encore XIX^{ème}. Cézanne? Splendide, mais toujours XIX^{ème}. Les Américains? Encore XIX^{ème} dans un énorme faux XX^{ème}, dont l'habile Duchamp a su profiter» (Sollers, 2012: 220). Ajoutons que certaines de ses descriptions proviennent de la peinture comme à la page 79 du même ouvrage où pour évoquer la mort, l'écrivain s'inspire de Manet: «Evitez les discussions sur l'art, munissez-vous d'un jeu de cartes avec des reproductions de toiles de Manet [...] Ou encore *L'Exécution de Maximilien* [...]. C'est la première fois qu'on peint un silence de mort. La mort, maintenant, est à bout portant, elle *s'administre*, elle est humainement mécanique, sourde, muette, et le soldat qui, un peu en retrait, recharge son fusil n'exprime rien d'autre que son geste automatique» (*Ibid.*: 79). C'est donc la forte présence de la peinture et des peintres tout au long de ses romans qui est déterminante dans l'identification de ses ouvrages et nous fait penser à une bibliothèque, à une exposition, voire à un musée ; le lecteur est ainsi amené à les visiter dans ses explorations. L'étude de ces paramètres dans la classification de l'œuvre sollersienne nous permet aussi de constater que dans ses ouvrages, Sollers ne cultive pas uniquement l'ambiguïté dans l'identification du genre de l'œuvre ; les éléments structuraux que nous allons essayer de développer dans les parties suivantes occupent une place primordiale dans la rédaction de ses œuvres.

II. Polyphonie et intertextualité, profond travail structural

En général, tout roman exige une lecture propre à lui, une lecture approfondie exigeant et mobilisant des savoirs sur tout ce qui est moderne ou

désuet, même s'il est composé d'une foule de citations. Le lecteur doit être instruit et cultivé, car l'auteur se réfère à des artistes, à des auteurs différents et à des domaines artistiques et littéraires variés. Chez Sollers, en tant qu'écrivain postmoderne, il y a plus que cela: l'écriture romanesque prend ses origines dans l'intertextualité et dans la polyphonie ou autrement dit, le «dialogisme» d'après Bakhtine.

Dans la définition du roman polyphonique, nous pouvons constater deux visions différentes: tout d'abord, il s'agirait d'un récit raconté par des personnages différents selon leur point de vue et leur propre style. Deuxièmement, le roman polyphonique serait un récit raconté sous des formes différentes. Mais la deuxième définition de la polyphonie est plus récurrente dans les œuvres sollersiennes. Dans *Trésor d'Amour*, Minna Viscontini et le narrateur qui n'est autre que Sollers lui-même se rencontrent à nouveau après des années de séparation. Le narrateur imagine deux situations: dans la première, Mathilde qui représente Minna Visconti accepte de devenir l'amant officiel de Stendhal, autrement dit Sollers. Ils quittent Milan avec les deux fils de Mathilde pour aller vivre à Paris. L'amour passion s'use vite et s'éteint au fur et à mesure ; Mathilde se reproche tout. Dans la deuxième situation, les deux amants changent de statut et deviennent simplement de bons amis. Leur relation aboutit à un mariage. Cependant, au bout d'un an, «elle en a assez et reprend son rôle exclusif de mère» (Sollers, 2011: 32). Nous nous trouvons sans cesse dans un va-et-vient entre le passé et le présent. Dans l'extrait que nous avons évoqué, le narrateur de *Trésor d'Amour* navigue entre les XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Après avoir raconté sa rencontre avec Minna Viscontini au XX^{ème} siècle, il fait un retour au XIX^{ème} siècle sous forme de Mathilde et Stendhal. La littérature devient alors comme un monde dense et fluide de paroles multiples où tout est à la fois propre et différent. Dans ce roman, il n'existe pas de référence faisant allusion à d'autres textes et, lorsqu'il y a des citations, leur rôle est de supprimer toute distance entre les siècles, laissant place à un dialogue polyphonique des auteurs entre eux, aussi bien qu'entre les ouvrages mêmes,

au centre du roman moderne ; c'est ce que Bakhtine appelle «dialogisme» dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, qui n'est qu'une interaction des discours entre le narrateur et les personnages, entre deux ou plusieurs personnages ou bien dans le cas du monologue, du personnage avec lui-même.

La polyphonie mise de côté, la présence de l'intertextualité est récurrente dans la création sollersienne. Comme nous l'avons évoqué précédemment, dans les fictions comme dans les œuvres critiques, c'est toute la littérature et c'est tout l'art qui dominent l'œuvre de Sollers à travers textes, tableaux et figures littéraires qui trouvent leur source dans les ouvrages des auteurs tels que Stendhal, Dante, Nietzsche et Homère: Nietzsche dans *Une vie divine* ; *La Divine Comédie* de Dante dans *Le Cœur absolu*, *l'Illiade* d'Homère dans *Guerres secrètes* et *De l'amour* de Stendhal dans *Trésor d'Amour* de Sollers. A cela, nous devons ajouter *La Bible* qui est l'une des œuvres favorites de Sollers. Ces intertextes sont pour l'auteur des témoins proches, des mythes sans lesquels l'écriture romanesque ne serait pas possible. Autrement dit, l'œuvre sollersienne n'est pas le résultat d'un sujet unique ; elle s'ouvre à un monde littéraire et artistique. Le sujet est ainsi écrit ou parlé à travers d'autres textes, même si cela est en son propre nom, c'est ce que l'on appelle intertextualité depuis les années 1980-1990. La critique de son côté essaye de rétablir l'œuvre dans son contexte surtout là où les paroles ne suivent pas les institutions, qu'elles soient morales ou littéraires.

Dans le roman *Trésor d'Amour* où nous sommes en présence d'un bon nombre de citations tout au long du livre, les relations très étroites entre Stendhal et Sollers ainsi que celles entre Mathilde et Minna se font sentir en permanence. Dans l'extrait suivant, le rapport d'intertextualité établi entre les deux auteurs est explicite: «Je me trompais quand je disais que Stendhal aurait été «horrifié» de me voir allumer deux cierges (un pour Minna, un pour moi) aux Gesuati de Venise. Mais non, il se serait senti parfaitement complice: l'amour *rare* (c'est lui qui souligne) est un trésor» (*Ibid.*: 107).

Alors que d'habitude, chez d'autres écrivains, l'intertextualité est plus ou

moins apparente et parfois même inconsciente, chez Sollers, il s'agit d'un élément constitutif de son univers littéraire et semble presque systématique. Les éléments structuraux déjà mentionnés prendront plus de poids si nous prenons en compte une voix qui accompagne le lecteur dans sa propre lecture.

III. Pour une étude structurale de la musicalité

Sollers utilise deux éléments: l'oreille et la voix. Au milieu de ces deux, se trouve la parole, provenant d'elles, en prise immédiate avec le désir. «Rien ne serait plus éclairant qu'une histoire réglée sur les possibilités de l'oreille, ses ouvertures, ses limites, les agressions qu'elle subit» (cité par Wald Lasowski, 2012: 70), dit Sollers. C'est comme si on fermait la télévision et qu'on allumait la radio comme l'affirme Sollers: «J'écris tout à l'oreille, quasiment les yeux fermés, en renforçant l'écoute au maximum» (cité par Clément, 1995: 179). Les livres que Sollers écrit sont pour lui une pensée mélodique. La musicalité de la phrase incite l'œil à disparaître au profit de l'oreille interne ; ce qui importe donc, c'est la voix qu'on entend. Nous pouvons ainsi prétendre qu'un écrivain est une voix. Le texte accompagné d'une voix crée ce que l'on appelle la parole. Pour Sollers, comme nous venons de le préciser, il y a dans la parole une partie qui échappe alors que cela devrait être la plus intime, la plus marquante, la plus visible, la plus audible. Il suffit d'ouvrir n'importe quelle page de ses livres, pour nous trouver en présence de la musicalité des phrases ; on se croirait face à l'auteur en train de réciter son œuvre. Dans *Trésor d'Amour*, la différence entre la parole et le texte est mise en exergue:

«Rien ne vaut la parole lorsque face à face, dans la rencontre de deux voix, il faut exprimer les aspirations qui sont au centre du cœur, et leur faire traverser le bavardage des hommes. Rien ne vaut le texte pour enrouler les faits du monde, garder en mémoire une longue durée et éclairer une vaste étendue, donner une compréhension de l'obscurité

d'un passé lointain et dégager une expression de la confusion des contrées les plus éloignées. La parole est le son du cœur, le texte le tracé du cœur» (Sollers, 2011: 187).

Du point de vue de Sollers, beaucoup de lecteurs qui lisent seulement avec les yeux ne lisent rien en réalité ; une bonne perception du texte demande une lecture liée à la voix. Il n'y a donc aucune priorité du texte sur la parole. «Il y a dans *Paradis* un effort constant pour refaire passer dans notre oreille ce principe perdu» (Sollers, 1995: 38), explique Sollers. Dans ce début de *Paradis* - un livre de 346 pages où la musicalité est dominante et où nous ne trouvons aucune ponctuation - le thème principal, c'est-à-dire la voix apparaît dès le premier mot: «voix fleur lumière écho des lumières cascade jetée dans le noir chanvre écorcé» (Sollers, 1981: 7) ; nous lisons plus loin: «lavé délavé ouah voyons l'arabe appelle solaires les syllabes linguales dentales» (*Ibid.*: 9). Sollers insiste sur la valeur fort rythmique de la voix et précise d'ailleurs «que l'origine de *Paradis* vient de l'idée de 'vocalité'» (Lasowski, 2012: 170). Une voix a créé le monde comme il est indiqué dans la Bible. Quand nous lisons Sollers à voix haute, c'est comme si nous voulions montrer le monde, pareil au prolongement direct d'une voix. De surcroît, cette voix est inhérente aux éléments autobiographiques de l'œuvre sollersienne. Alors que chez certains auteurs, l'autobiographie est la collecte des souvenirs éparpillés ou bien la présence de l'objet ou de l'odeur comme élément intermédiaire, chez Sollers ce retour du passé passe par la langue littéraire à travers la voix.

Un aveu de Mozart, cité tant dans les ouvrages de Sollers, confirme la thèse de Sollers sur la perception du monde par la vue et par l'ouïe: «c'est en voiture, après un repas ou la nuit, que les idées me viennent le mieux, qu'elles jaillissent en abondance. Celles qui me plaisent, je les garde en tête et je les fredonne. Lorsque j'ai tout ça bien en tête, le reste vient vite. Mon âme s'échauffe, l'idée grandit, je la développe. Le morceau est alors presque achevé dans ma tête. De sorte que je peux ensuite, d'un seul regard, le voir

en esprit comme un beau tableau ou une belle sculpture. En imagination, je n'entends nullement les parties les unes après les autres, je les entends toutes ensemble à la fois. Instant délicieux, découverte et mise en œuvre, tout se passe en moi comme dans un beau songe» (cité par Clément, 1995: 192).

Pour Sollers, la musicalité est une marque d'esthétique et de distinction. La matière de cette musicalité réside dans ce que Barthes appelle le grain de la voix de laquelle dépend la finesse de tout auteur. Ainsi, la mélodie de la voix trouve son origine dans la métrique, la prosodie et le lexique de la langue dans le sens où, comme le précise Barthes, l'objectif de la mélodie «c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, [...] toute une stéréophonie de la chaire profonde» (Barthes, 2002: 222).

Chez Sollers, la présence de la sensualité est donc focalisée sur la voix. Il a un rythme propre à lui et, comme le précise sublimement Aliocha Wald Lasowski dans *Philippe Sollers, l'art sublime*, «son texte virevoltant devient un chant de la multitude, par la répétition des élans et les variations sur la redondance» (*Ibid.*: 51).

IV. La vitesse, à la base de la structure sollersienne

Roland Barthes écrit en 1973: «Dans *Lois*, de Philippe Sollers, tout est attaqué, déconstruit: les édifices idéologiques, les solidarités intellectuelles, la séparation des idiomes et l'armature sacrée de la syntaxe (sujet, prédicat): le texte n'a plus la phrase pour modèle ; c'est souvent un jet puissant de mots, un ruban d'infra-langue» (*Ibid.*: 222). La vitesse, cette lancée puissante de mots qui ressemble aux battements de cœur n'est en réalité qu'une ligne dans la masse du langage qui lui permet d'augmenter en volume et de créer un espace aussi vide que plein. Cette vitesse à laquelle Roland Barthes fait allusion est, chez Sollers, une traversée qui met en péril le sujet. L'écrivain a recours à la forme brève et privilégie la brièveté et le surgissement de mots à la profusion quantitative de l'œuvre, comme il le précise dans *Guerres secrètes*: «nous voyons arriver tous les sens qui

doivent être présents à la fois dans la forme poétique fondamentale» (Sollers, 2009: 171). Nous pouvons nous interroger sur les raisons de ce choix. En fait, comme un chimiste qui extrait une matière solide d'une solution, Sollers invente ce que l'on pourrait appeler l'art du précipité: les mots se posent après leur lancement. «On est dans un roman, il faut que ça s'enchaîne très vite», rappelle-t-il dans «L'amour du royaume» (*L'Infini*, hiver 2002: 17). Ainsi, les phrases, malgré leur brièveté, se chargent rapidement de rythme, riches et inépuisables et capables de décrire ce que le lecteur est censé savoir. D'après Sollers, ce qui compte en premier, c'est la façon de l'apparition et non pas l'expression d'une cause, assujettie à un mouvement ou une doctrine. Citons à ce sujet un extrait de *L'Eclaircie* dans lequel le narrateur décrit la vie et le caractère de Lucie D, en forme brève, renforcés par un geste esthétique:

«Lucie D. Pour moi, juste un nom, 40 ans, un fils d'une dizaine d'années, divorcée d'un homme d'affaires très en vue, connue comme spécialiste d'archéologie et collectionneuse de manuscrits. Jamais rencontrée, mais réputation» (Sollers, 2012: 33)

Et plus loin, à la page 35: «le soir, donc, chez Lucie D., grand appartement luxueux, douze invités dont Benedetta Raversi, de plus en plus furieuse de me voir. Officiels prévus, conversations prévisibles.»

Ces exemples, associant le rythme au discours, par leur caractère vif, rapide et leur forme brève, démontrent l'un des signes structuraux qui caractérisent la littérature selon Sollers. Dans des phrases courtes, comme celles des exemples ci-dessus, ponctuées par des virgules et des points à répétition, la brièveté des phrases fait davantage étirer les intervalles. Les signes de ponctuation paraissent ainsi comme de longs silences à l'intérieur du texte et comme matériau. L'écriture sollersienne est comme «une rythmique de l'explosion-sens de l'absent», pour reprendre son expression dans «Via di levare» (*Tel Quel*, printemps 1979: 66.). Chez Sollers, la vitesse se résume dans la force de la trajectoire. Dans les exemples ci-dessus,

le lecteur est projeté à toute vitesse à partir du point A vers le point B. Dans le premier exemple, tout ce que l'on doit savoir sur la vie de Lucie D. se résume en trois lignes. Par l'usage des phrases courtes, l'auteur économise ses moyens pour décrire la vie du personnage et son passé, alors que cette même description aurait pu occuper plusieurs pages voire plusieurs chapitres dans les romans dits classiques. Nous avons donc une trajectoire basée sur l'instantanée comme si tout scintillait et s'éteignait aussitôt, comme si par un seul geste tout se donnait et échappait par la suite. C'est un travail sur le manque, sur ce qui est incomplet: une série d'apparitions qui deviennent aussitôt des disparitions complètes.

Ajoutons que le but de Sollers n'est pas d'aller vite à tout prix, mais de suivre la vitesse intérieure, celle de l'âme et de l'esprit, celle de l'intelligence et du cœur ainsi que celle de la pensée et de la réflexion. «On a envie d'inventer le verbe *temper*, au contraire de temporiser», précise l'auteur dans le même article (*Ibid*). Dans le verbe «temper», au lieu de retarder le processus narratif, l'accent est mis sur la vitesse, issue du paysage intérieur de l'écrivain. Cette brièveté est même perceptible dans la forme du verbe «temper», dérivé du verbe «temporiser».

Cependant, il n'y a rien de rétrospectif dans l'œuvre sollersienne comme c'est le cas dans les mémoires et les autobiographies. De par sa nature, le récit rétrospectif se trouve en opposition avec la vitesse, car le retour en arrière freine la vitesse du récit. Dans sa représentation faite de la vie, Sollers se propulse en avant à travers un tableau qui se décompose et qui se recompose dans les différents aspects de sa personnalité, sans pour autant revenir en arrière, même si souvent l'ordre chronologique des événements n'est pas respecté: «Je l'ai rencontrée pour la première fois à New York, en 1997, lors d'un dîner chez des amis... Je parle surtout du New York où j'ai vécu, à la fin des années 1970... Stendhal découvre l'amour à Milan en mars 1818, le vrai amour-passion, son Cœur, sa complexité... (Sollers, 2011: 20 et 23)». Cet exemple n'a rien de rétrospectif ; il s'agit d'une interaction entre Sollers et Stendhal, le premier vit au XXI^{ème} siècle et le second au XIX^{ème}.

Sollers se trouve continuellement dans une course entre le passé et le présent, alors que la même histoire ne se répète jamais et que rien de rétrospectif ne se démarque du récit. Le texte continue, s'étale, toujours en invention. Chez Sollers, nous sommes témoins de récit d'événements auxquels l'auteur prend part dans le but de raconter une nouvelle expérience. Ainsi, dans le passage à l'écriture, tout se mélange: à tout discours une expérience et à toute parole une rencontre. Et, à l'inverse, là où la langue entre en jeu, elle est accompagnée de l'expérience et de la rencontre.

Conclusion

Contrairement au cliché moderne de l'auteur cherchant l'originalité à travers une rupture avec la tradition, Sollers manifeste clairement son lien avec ses prédécesseurs en affirmant une continuité dans la culture. Selon lui, le génie de l'écrivain se manifeste dans la relation qu'il établit avec les mythes artistiques, musicaux et certes, littéraires. Il fait des va-et-vient entre l'Art avec un grand A et la Littérature avec un grand L, dans un espace doté d'une frontière poreuse qui permet aux auteurs, aux musiciens ou aux peintres de faire leur apparition à la fois dans les essais et dans les fictions. C'est ainsi que chez cet écrivain, la distinction entre les deux genres s'est avérée compliquée. Cependant, c'est la forte présence de la peinture, l'élément principal qui nous a plus ou moins permis de distinguer l'essai de la fiction.

Le goût pour la polyphonie et l'intertextualité comme éléments structuraux est au centre de la narration sollersienne ; s'exprimant à travers des phrases et des citations, elles constituent une partie importante de sa matière textuelle, de son style et de son écriture. Pour repérer les éléments polyphoniques et intertextuels, il suffit de feuilleter n'importe quel de ses romans. Vu sous cet angle, Sollers peut apparaître comme un auteur classique. Cependant, comme nous avons pu le constater tout au long de notre travail, c'est la structure qui se trouve à la base de son roman et non pas l'intrigue ou le thème ; tout est dans l'art de la rédaction et de la pensée, de la

musicalité qui trouve dans l'œuvre de Sollers une vitalité essentielle. Et enfin, ce qui caractérise principalement l'œuvre sollersienne, c'est la vitesse. Sollers conçoit différemment le contretemps du contemporain et estime que dans ses accélérations, l'écrivain va à l'encontre des institutions, en recherchant le vrai dans l'art et ce, afin de pouvoir vivre et jouir au XXI^{ème} siècle, comme ses devanciers des Lumières.

Bibliographie

Œuvres de Philippe Sollers

Paradis, Paris, Editions du Seuil, 1981.

Paradis II. Roman, éd. Gallimard, «Folio», 1995.

Voir écrire, entretiens avec Christian de Portzamparc, Paris, Folio, 2003.

Guerres secrètes, Paris, Gallimard, 2009.

Trésor d'Amour, Paris, Folio, 2011.

L'Eclaircie, Paris, Folio, 2012.

Ouvrages critiques

Barthes, Roland, (2002), *Le plaisir du texte*, in *Œuvres complètes*, t. IV, (1972-1976). Paris, Seuil, 2002.

Bakhtine, Mikhaïl, (1929) *Problème de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil

Clément, Catherine, (1995) *Sollers la fronde*, Paris, Julliard

Kristeva, Julia, (1977) *Polylogue*, Paris, Seuil

Wald Lasowski, Aliocha, (2012) *Philippe Sollers, l'art sublime*, Paris, Pocket

Reuves

Tel Quel, n° 79, printemps 1979.

«L'amour du royaume», *L'Infini*, n° 81, hiver 2002.

L'infini, n° 86, printemps 2004.