

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE PRINCIPE DE CIRCULARITÉ RÉFÉRENTIELLE COMME STRATÉGIE
AUTOBIOGRAPHIQUE CHEZ PHILIPPE SOLLERS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
LOUIS SAMSON

FÉVRIER 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Anne-Élaine Cliche pour son appui indéfectible tout au long de ces trois années durant lesquelles il m'est arrivé parfois de douter. Merci également à toutes les personnes qui ont contribué à leur manière à me conseiller et à m'encourager. Une pensée spéciale pour Dominique Mailloux et Marie-Pierre Maybon du département de littérature du Cégep de St-Hyacinthe pour leur aide. Je tiens de plus à souligner les encouragements ponctuels de mes collègues au département de philosophie de Saint-Hyacinthe. Je salue en passant mon ami François Normand en Outaouais, grand sollersien devant l'éternel avec qui j'ai pu bavarder à maintes reprises. Et pour terminer, je ne peux qu'exprimer toute ma gratitude et mon amour à mon épouse, Catalina, qui en plus de m'aider à réaliser ce mémoire m'a constamment encouragé lors des moments plus douloureux. Mille mercis à toi.

Je tiens à dédier ce mémoire à mon fils Nicolas, qui a grandi avec lui.

TABLE DES MATIÈRES

ŒUVRES DE SOLLERS, ABRÉVIATIONS.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE PORTRAIT D'UN JOUEUR.....	12
1.1 Portrait du joueur.....	17
1.2 Secret et ombres.....	21
1.3 L'enfance de l'œuvre.....	25
1.4 Bordeaux.....	27
1.5 Les lieux de l'enfance.....	28
1.6 Sollers et les femmes.....	31
1.7 L'impact de l'Occupation.....	34
1.8 Bordeaux et les écrivains.....	37
1.9 Le Défi.....	39
1.10 Étymologie de Sollers.....	40
1.11 Tel Quel et la rencontre de Ponge.....	41
1.12 Proust et Céline.....	47
1.13 Proust et la mémoire.....	47
1.14 Lecteurs malades.....	48
1.15 Le style de Céline.....	50

CHAPITRE II	
MYSTÉRIEUX MOZART.....	53
2.1 Mystérieux Mozart.....	56
2.2 Intertextualité et mise en abîme.....	57
2.3 Divisions de l'œuvre.....	60
2.4 Matériaux mozartiens.....	61
2.5 Langues étrangères.....	65
2.6 Le temps et l'espace.....	69
2.7 Espace.....	70
2.8 Temps.....	75
2.9 Références littéraires.....	78
2.10 Rimbaud.....	81
2.11 Musique.....	84
2.12 Nature.....	90
2.13 Sexualité.....	91
2.14 La mort.....	93
2.15 Le sacré.....	95
Conclusion.....	100
Bibliographie.....	106

ABRÉVIATIONS

Œuvres de Philippe Sollers

Pour faciliter le travail d'identification des diverses références retenues tout au long de ce mémoire, nous allons utiliser quelques abréviations pratiques dont l'usage permettra d'alléger les notes aux bas de pages. Nous avons choisi de retenir quatre ouvrages de Philippe Sollers parmi les plus fréquemment cités dans cette recherche.

- Sollers, Philippe. NRF. *Éloge de l'infini*. Paris : Éd. Gallimard, 2001, 1096 p. **EI**
- Sollers, Philippe. NRF. *La Guerre du goût*, Paris : Éd. Gallimard, 1994, 642 p. **GG**
- Sollers, Philippe. *Mystérieux Mozart*. Paris : Plon, 2001, 246 p. **MM**
- Sollers, Philippe. NRF. *Portrait du Joueur*. Paris : Gallimard, 1985, 313 p. **PJ**

Dans le cas des recueils d'essais et d'articles *La Guerre du goût* et *Éloge de l'infini*, nous ajouterons de plus le titre du texte en particulier.

RÉSUMÉ

Philippe Sollers considère que la fiction est plus réelle que la vie. C'est le point de départ d'un projet d'écriture qui place son expérience au diapason d'une quête de démythification des idéaux de la modernité. Sa stratégie consiste à faire de sa vie un roman ou un essai pour tenter de vivre « le plus fictivement possible ». De là l'importance d'approcher son œuvre comme une activité autobiographique conçue non pour flatter le Moi (comme beaucoup le croient), mais pour s'allier aux écrivains les plus fervents de « l'expérience des limites » et, avec eux, se faire le révélateur des idéologies et du fanatisme. Sollers souhaite ainsi élever le soupçon au rang de style littéraire, repérant les imposteurs assujettis au conformisme de l'époque.

Créant un jeu ironique à l'intérieur duquel les contradictions agissent comme une stratégie de confrontation volontaire, Sollers prétend éviter la récupération par le monde médiatique soumis aux impératifs de la lisibilité. Ce jeu littéraire va ainsi à contre-courant de la culture commerciale divertissante tout en n'hésitant pas à s'y mesurer en participant à son spectacle. Sollers, dans un ouvrage comme *Mystérieux Mozart*, développe en effet une stratégie autobiographique d'opposition qui consiste à mettre en valeur des figures de légèreté, d'érotisme, de liberté. Ses références reposent toujours sur des choix esthétiques qui transgressent « la conformité au nihilisme ambiant ».

Dans cet univers éminemment référentiel, Sollers construit ses alliances pour mener ce qu'il appelle une « guerre du goût ». Dans ce système de masques, il s'agit en fait de retrouver le « Paradis ». Celui, perdu, de l'enfance comme celui de la langue et du Verbe (pour reprendre les termes mêmes de l'écrivain). Pour soutenir cette logique du paradis, Sollers ramène au jour un monde de valeurs. C'est donc en moraliste qu'il organise sa stratégie qui lui permet d'élaborer une conception critique du monde moderne dont la littérature serait l'instrument et la condition du « bonheur vrai ».

Nous relisons ici, pour en analyser les rouages, *Portrait du Joueur* et *Mystérieux Mozart*.

Mots clés : Sollers, Portrait du Joueur, circularité référentielle, autoréférentialité, Mystérieux Mozart.

INTRODUCTION

« Unique proximité du Même », « degrés variables d'immédiateté » : c'est de cette intuition fondamentale que se rapprochent, me semble-t-il, les auteurs avec qui ce livre dialogue.

Philippe Sollers, « Préface » à *La Guerre du goût*, p. 10.

C'est par de tels propos qu'il nous semble justifié de concevoir un principe de circularité dans les oeuvres littéraires de Philippe Sollers. Dans sa préface à la *Guerre du goût*, citant à la fois Sade et Proust, Céline et Saint-Simon, Dante et Joyce, des auteurs avec lesquels il a engagé un dialogue sur les contradictions et les obstacles qui minent la culture contemporaine, Sollers pose les bases d'une esthétique qui se matérialiserait dans « [...] une véritable histoire, vivante et verticale, de l'art et de la littérature ; une échelle mobile, parcourable dans les deux sens [...] (GG, Préface, 9) ». Philippe Sollers nous propose de redécouvrir certains auteurs et créateurs, issus du présent comme du passé, qui partagent des valeurs significatives qui peuvent interpeller l'humanité pour l'aider à atteindre le bonheur. La question est simple : comment la littérature peut-elle nous permettre de mieux vivre ? Cependant, pour y arriver, il faut que la littérature et ceux qui l'exercent le fassent à la fois avec *goût*, et que ceux qui entrent en contact avec elle possèdent les clés pour déchiffrer ce langage qui porte en lui tout un ensemble de valeurs. De même que le présent doit être éclairé par le passé à travers les œuvres de ceux qui nous ont précédés, le présent doit questionner par ses propres réalisations ce que nous a imposé ce même passé.

Les fondements de la vie littéraire contemporaine doivent donc être contestés car, selon Philippe Sollers, nos vies et bien sûr la littérature sont influencées par une conception mortifiante de l'existence. Ce jugement est, comme la plupart du temps

chez cet écrivain, une position totalement subjective, la seule au fond qui convienne vraiment. Ce qui implique pour Sollers d'élaborer une conception de l'homme à partir de la littérature. Il apparaît alors très évident que pour Sollers la vie d'un individu est indéniablement liée à sa capacité de jugement de la littérature et de l'art en général. C'est pourquoi la vie d'un écrivain en dira beaucoup sur son œuvre.

Cela étant dit, il est alors compréhensible que ce qui motive la manière dont Sollers critique la littérature et l'art de notre époque est pour plusieurs lecteurs inacceptable et non fondé, celui-ci prenant délibérément parti contre la norme et les modes du moment qu'il considère incompatibles avec le bon goût. La démarche esthétique proposée par l'écrivain est exclusive et singulière, tout le contraire d'un système flatteur et rassembleur. Nous tâcherons ainsi de comprendre dans ce mémoire quelles sont les motivations de l'écrivain né à Bordeaux pour contester la vision de ses contemporains, et pourquoi il cherche à intégrer à l'intérieur de ses œuvres quelques créateurs (Rimbaud, Proust, Céline) et leurs œuvres. Toutefois, disons initialement que leur rôle essentiel est de bâtir une nouvelle conception de la littérature et de l'art qui permettra aux hommes de mieux vivre, ou de vivre plus en accord avec ce qui est vrai, cette qualité étant ici à placer dans le cadre d'une *vision sollersienne*.

Or, il nous apparaît que si Philippe Sollers a signé un volumineux recueil d'essais critiques portant le titre *La Guerre du goût*, c'est qu'il veut clairement signifier qu'il souhaite *s'attaquer* à une situation inacceptable dans le champ de la création depuis l'époque de l'après-guerre, de 1945 à aujourd'hui. Comment échapper au mauvais goût dans un monde dominé par la technique¹ ? Cela fait partie d'un questionnement qui est au cœur de la démarche de Philippe Sollers en littérature. Notre intention n'est toutefois pas de réduire son travail à cette seule problématique, mais de nous

¹ Il faut prendre en considération le mot technique dans son sens idéologique et non pragmatique.

donner un point de départ dont la valeur est difficile à contester. Sans faire de Philippe Sollers un écrivain réactionnaire, ce qu'il n'est nullement considérant la nature de son travail très expérimental, nous ne pensons pas nous tromper sur le fait qu'il remet en cause les effets soi-disant bénéfiques de la technique et tout l'univers *spectaculaire* des rapports humains sur fond de *modernité*². Cette situation serait en outre la cause du mauvais goût auquel il veut s'attaquer. Or, ce mauvais goût est propagé partout sur la planète par les mass médias qui combinent l'usage de la technique et la marchandisation généralisée.

La Société du spectacle a réponse à tout. Journaux, magazines, revues spécialisées, cinéma, télévision, radio, essais bâclés, romans vendus d'avance, c'est incessant, c'est direct, ça cogne. Le désir est une marchandise, c'est même la marchandise des marchandises, *vous devez désirez* (GG, *Le Désir*, 221)!

« C'est bien ainsi que se présente désormais la vulgarité de la planète spectaculaire (GG, *Le Désir*, 222) ». Philippe Sollers se retrouve tout à fait chez lui dans ces propos de Guy Debord, l'auteur de *La Société du spectacle* étant une référence obligée sur la question et une présence déterminante dans de nombreux textes sollersiens. Pour ces deux auteurs, le mauvais goût est ainsi totalement lié à la société du spectacle qui occupe vulgairement toutes les activités humaines. La vie étant *profondément* occultée par l'œuvre de marchandisation, il est normal que la littérature soit pénétrée de tout ce mauvais goût qui représente la tendance dominante depuis les années cinquante. Or, il existe heureusement un antidote à cette *vulgarité*, et cet antidote c'est pour Sollers le goût.

Des masses de faux livres, mais très peu d'écrits ; énormément d'informations et de bons sentiments, mais le moins possible de pensée et de mémoire réelles, tel est donc le programme. C'est pourquoi, une fois de plus, des petits volumes, signaux dans la nuit, sont si nécessaires aujourd'hui. À la limite, il suffirait de quelques phrases, comme des coups de baguette susceptibles

² Sollers est toutefois un « moderne » dans le sens du 18^{ème} siècle.

d'éveiller les contemporains d'une profonde hypnose (GG, Génie de Chateaubriand, 451).

De la même façon que Sollers tend la main à Guy Debord et son ouvrage *La Société du spectacle* (1967) pour appuyer son point de vue au sujet du monde actuel, il fait aussi appel aux auteurs du passé qui encore aujourd'hui peuvent nous éclairer, et eux seuls, grâce à quelques textes fondamentaux, qui sont des « signaux dans la nuit ». Pour Sollers, Dante est un de ces créateurs qui, par leur lucidité, ont transcendé leur époque. Il cite le poète à qui il a repris un titre de sa *Divine comédie*, c'est-à-dire *Paradis*. « Il sera beau pour toi, alors, d'avoir fait un parti à toi seul (GG, Dante au Paradis, 370) ». Si nous mettons en parallèle l'exergue de cette introduction, on remarque qu'il est possible chez Sollers de confier le mandat du bon goût à un seul contre beaucoup d'autres. De même, le poète Arthur Rimbaud qui ne cesse d'accompagner Sollers à travers ses œuvres : « Je relis les *Illuminations*, le livre qui restera quand plus personne ne se souviendra de rien (GG, Rimbaud, 232) ». Et au sujet de la parution de *Poésies* d'Isidore Ducasse. « On peut considérer comme prouvé que ce livre de logique pure est secrètement fait pour six ou sept (maximum) individus par siècle [...] (GG, Un classique inconnu : Isidore Ducasse, 440) ».

Ces quelques auteurs dont nous venons d'évoquer les noms ont été des figures souvent isolées de leur vivant, mais qui par delà les frontières et les siècles se retrouvent, dans la vision sollersienne, parlant une *même langue*. En fait, pour Sollers, ces créateurs ont écrit leur livre ou leur œuvre contre tous et pour quelques initiés. Nous pouvons penser qu'ils ne représentaient qu'eux-mêmes, bien qu'aujourd'hui leur art les élève hors du temps mondain. Paradoxalement, ils ont atteint une hauteur de vue universelle, et personne (on n'ose le croire) n'oserait donc aujourd'hui remettre en cause leurs œuvres. Cependant, pour Sollers, la lutte doit toujours être menée contre la tentation actuelle de tout ramener à des considérations strictement morales et de relire la littérature à l'aune du *politically correct* :

Nous savons maintenant, grâce au *politically correct*, que cette intolérance peut s'appliquer aussi à tout le passé (en quoi le *politically correct* n'est que l'héritier des grands mouvements totalitaires du siècle). D'une façon ou d'une autre, c'est un jeu d'enfant de démontrer que tous les écrivains, sans exceptions, ont été - et, donc, risquent d'être - coupables. Ils le sont assurément à un moment ou à un autre. C'est forcé (GG, L'écrivain et la vie, 324).

Il va sans dire que cette notion de goût est opératoire chez Philippe Sollers. Les choses étant ainsi, quel est alors ce mauvais goût qu'il attribue particulièrement à ses contemporains ? Sollers, à la façon de Voltaire qui reprochait aux Jésuites une pensée mortifiante érigée en divers systèmes, en a contre les : « ... doctrines de l'Histoire, de la Science ou de l'Existence, marxistes, progressistes, existentialistes, intellectuels de gauche, [...] (GG, Voltaire, aujourd'hui, 640) ». Il y a lieu d'éviter les pièges d'une modernité qui cherche dans toutes les directions un sens à la mort, et retrouver cette conception du goût pour la vie, qualité essentielle aux yeux de Sollers. Il va sans dire que vivre pleinement selon Sollers est en fait assumer la vie avec tout ce qu'elle implique, alors que la mort serait la vie mutilée au nom d'une certaine conception idéologique (tel le totalitarisme) pour atteindre les objectifs que telle ou telle doctrine cherche à atteindre. Retrouver le goût est donc une façon de retrouver une certaine perfection, de révéler son bien-être, tant physique qu'intellectuel, nous dit Lautréamont. « Le goût est la qualité fondamentale qui résume toutes les autres qualités (GG, Préface, 12) ». Toutefois, la condition de créateur d'exception, qui repose sur un dialogue ou une sensibilité poétique, dérange les techniciens qui préfèrent l'efficacité et le profit.

Sollers sait qu'il ébranle des convictions et qu'il passe pour un hérétique aux yeux de tous ceux qui prônent les systèmes au détriment du sujet qui aspire au bonheur et à la vérité. Nous reviendrons fréquemment sur cette question tout au long de ce mémoire pour montrer à quel point l'écrivain doit assumer le fait d'être souvent seul contre

tous les autres et que seuls quelques alliés peuvent prendre la défense du créateur. Mais Sollers a une personnalité redoutable et riposte catégoriquement par sa guerre littéraire et critique. Pour cela, il n'hésite pas à pénétrer dans la sphère spectaculaire elle-même pour y défendre les convictions auxquelles il consacre sa vie. Il est ainsi intéressant de réaliser que ce qui est surtout critiqué dans l'œuvre sollersienne, c'est Sollers lui-même et ses apparitions publiques qui sont très nombreuses. C'est toutefois une situation qu'il a minutieusement entretenue et qui a pour stratégie de susciter la controverse dans les grands médias où il y va de déclarations assez provocantes contre son époque et ses institutions. Ce qui a comme conséquence de grossir le rang de ses « ennemis » qui lui reprochent entre autres cette attitude paradoxale d'être omniprésent dans les médias de la société spectaculaire qu'il répudie.

L'équilibre que veut atteindre Sollers dans le monde moderne oscille entre une certaine attitude morale nécessaire contre un *relativisme* tous azimuts et un jugement esthétique critique très aigu, fondé sur des valeurs intempestives qui évitent de succomber au spectaculaire et à l'utilitarisme de notre époque. Cette approche expose Philippe Sollers, tant l'homme que l'écrivain, à la critique de ses détracteurs qui sont en général motivés par le souci du spectacle culturel et le pragmatisme moral plutôt que par un souci de *style*. Selon Sollers, les hommes de lettres qui n'ont pas de style sont à ranger dans le même groupe qui choisit l'ennui et la passivité au détriment de la création. Sollers et Voltaire, Flaubert et Baudelaire, c'est la même condamnation et les mêmes ennemis. C'est la raison pour laquelle il y a un lien étroit entre ces hommes au-delà de deux siècles de distance. Ainsi, ce qui est au cœur du combat que livrent ces créateurs au reste du monde est la primauté du style sur l'art prêt-à-consommer. Au-delà du sexe, dit Gustave Flaubert, la menace réelle est assurément le style.

Plus que jamais je crois à la haine inconsciente du style. Quand on écrit bien on a contre soi deux ennemis. 1) le public parce que le style le contraint à penser, l'oblige à un travail ; et 2) le gouvernement, parce qu'il sent en nous une force, et que le pouvoir n'aime pas un autre pouvoir. Les gouvernements ont beau changer, monarchie, empire, république, peu importe ! L'esthétique officielle ne change pas (GG, *La littérature et ses juges*, 425).

Sollers, comme tous les créateurs soucieux du monde dans lequel ils vivent, pose un regard vigilant sur ce qui se passe dans la sphère publique. L'Europe et ses citoyens ont bel et bien changé, mais pas pour le mieux aux yeux de Sollers qui se sent particulièrement européen mais qui n'aime pas ce que devient le vieux continent. Et depuis Voltaire, il n'est pas le seul à tenir ce discours pessimiste sur l'avenir européen. Voici ce qu'en dit Louis-Ferdinand Céline : « Sous Voltaire, il y avait encore des Intendants de Police intelligents, et mettons *même* indépendants. L'Europe était vivable, elle ne l'est plus (GG, *Stratégie de Céline*, 158) ». Voltaire et Céline réunis par la même cause, celle de dénoncer les idées reçues et par le fait même la littérature de salon qui relègue dans l'ombre celle qui est habitée par le style. Nous observons ici à notre avis une forme de circularité qui caractérise la démarche sollersienne.

Ainsi, si le 18^{ème} siècle français est le temps et le lieu des lettrés où les effets du style se font sentir avec force (ce sur quoi nous reviendrons au chapitre 2), le 20^{ème} siècle est une forme de laboratoire pour les écrivains pour qui le langage doit s'ouvrir à de nouvelles explorations dans le but de se renouveler dans cette ère de conformité du langage aux nouvelles valeurs dominantes. Il faut impérativement modifier notre rapport au monde, donc nos valeurs, par rapport à l'expérience fictive qui est le canal par lequel le créateur peut intervenir sur la réalité. Les choses n'ayant pas changé pour le mieux dans le monde dans lequel nous vivons (le style faisant toujours cruellement défaut), il faut voir comment on peut faire de la vie un « meilleur roman ». Que la vie soit un roman, c'est une thèse fondamentale chez Sollers qui va

finalement justifier la démarche autobiographique parce que la seule vie dont on peut traiter est celle que l'on aura *racontée* dans ses textes, donc romanesque, mais elle sera au moins inspirée de soi. De là l'importance de comprendre certains faits de l'enfance liés à celui qui écrit ou crée.

Cela débute donc assurément par un changement quant à notre perception de celui qui écrit ce *roman*, de celui qui rend désormais la fiction plus intéressante que la vie. Or, cette *rencontre* avec l'écrivain à travers son œuvre doit intégrer tous les aspects de sa vie, sans préjugé quant à la nature des actes qu'il pose et raconte. Seule la reconnaissance d'une absence de style dans une œuvre peut agir à titre d'élément discriminatoire selon Philippe Sollers. Ainsi, lorsque qu'un écrivain est habité par le style, ce dernier ne peut créer qu'une littérature plus significative. Et lorsqu'il écrit à propos de ceux qui ont du style, ce pouvoir de l'écrivain devient éminemment plus efficient. Mais cela suppose évidemment de s'exposer de façon plus vulnérable sur la place publique, le respect de tels engagements étant difficile à maintenir. Celui qui veut écrire avec style prend des risques.

Philippe Sollers a donc choisi de prendre des risques très tôt dans sa vie, de se forger une identité littéraire propre en questionnant du même coup celle des « autres »³. Ses projets dépassent l'ambition de briller parmi ceux qui ne partagent pas ses valeurs. Sollers se qualifie même de *joueur*, tel un « gambler » au poker qui donne l'impression de bluffer mais qui sait qu'il a une main gagnante et va imposer son rythme aux *autres joueurs*. Et encore faut-il qu'ils acceptent eux-mêmes de jouer. Il n'est donc pas question de faire des compromis. Tout maintenant ou rien. Le risque de celui qui joue *sérieusement*. En 1986, il publie ainsi *Portrait du Joueur*, un texte fortement autobiographique que nous allons analyser, dans lequel Sollers évoque sa

³ Le terme les « autres » reviendra fréquemment chez Sollers pour désigner l'ensemble de tous ceux qui ne partagent pas ses convictions quant au goût. Dans *Portrait du Joueur* Sollers nous décrit aussi les *Éditions de l'Autre*.

tentation d'en finir avec la vie (ou la littérature) de même qu'il semble tout aussi déterminé à écrire pour mieux vivre.

Je suis arrivé en voiture il y a deux heures... J'ai pris un bain, j'ai mis mon smoking pour moi seul, je me suis installé sous la glycine, pieds nus... Premier whisky, cigarettes... J'ai sorti ma machine à écrire, mon revolver, mes papiers : dossiers, lettres, cahiers et carnets...

[...]

Me tuer ici ? Pourquoi pas?

[...]

Je ne suis pourtant pas venu pour pousser par-dessus bord, mais pour écrire. A moins que ce soit du même ordre (PJ, 14-16).

Cet extrait nous permet de présenter un aspect de cet écrivain qui assume avec ironie sa qualité de créateur *moderne*. Ainsi, le biographe Gérard de Cortanze pense que Sollers n'aurait pas pu vivre ou écrire autrement, c'est-à-dire sans un engagement total de ses valeurs personnelles, qui implique une compréhension des origines du jeune Philippe Joyaux⁴ dans sa Gironde natale. Il est un bâtisseur qui n'accepte pas de marcher dans des chemins déjà tout tracés, comme l'indique Cortanze dans son ouvrage sur l'écrivain, publié en 2001⁵. Peu importe quelle sera la nature de son travail sur les mots, Philippe Sollers gardera toujours le souci de préserver son indépendance dans cette guerre du goût.

Ce mémoire veut donc mettre en évidence que l'écrivain Philippe Sollers a bâti une œuvre littéraire originale parce que l'état de la littérature de son époque ne lui convient pas et se situe à l'encontre de ses valeurs qui sont la vérité et le bonheur. De plus, Sollers écrit pour maintenir en vie des souvenirs essentiels qui tendraient à disparaître de notre mémoire s'ils n'étaient pas couchés sur le papier. Et c'est parce que ces souvenirs sont à la base de sa sensibilité qu'il aura tendance à introduire sa

⁴ Véritable nom de l'écrivain. Dans *Portrait du Joueur*, il utilise le nom de « Diamant ».

⁵ Gérard de Cortanze, *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur, roman*, Paris, Éditions du Chêne, Coll. « Vérité et Légendes », 2001, 273 p.

propre vie dans son œuvre, ce qui les rend toutes deux encore plus significatives. « La « vraie vie » de Sollers est donc celle que l'on découvre au fil de ses livres⁶ ».

L'idée est au fond de faire de sa vie un meilleur roman. La vie et les textes se trouvant indissociables chez lui, l'adulte retrouve donc constamment l'enfant dans ce travail autobiographique *fictif*. Enfance qu'il dit ne pas avoir eue étant né déjà *adulte*. Cependant, parce que trop s'exposer pourrait être compromettant, et qu'il est difficile de se battre seul contre la majorité qui a choisi un certain type de valeurs, Sollers convoque des alliés à se joindre à lui. Par le principe de circularité référentielle, nous posons l'hypothèse que Sollers devient plus efficace et convaincant, appuyé par tous ces créateurs de style qui partagent ses valeurs dont la nécessité du rêve. En intégrant leurs œuvres et leurs personnalités aux siennes, il échafaude ainsi une stratégie littéraire originale (autobiographique) qui met en évidence les lacunes de ses détracteurs, et élève son travail au niveau des œuvres qu'il admire et reconnaît.

Pour nous permettre d'atteindre les objectifs que nous nous sommes donnés, nous allons envisager ce mémoire en deux temps. Un premier chapitre sera consacré à mettre en évidence diverses expériences qui, chez Philippe Sollers, ont formé le créateur que nous connaissons aujourd'hui. Nous avons choisi ces motifs qui, parce qu'ils appartiennent aussi à l'œuvre, permettent de nouer l'écriture et la vie. Des motifs comme la ville de Bordeaux, les parents, la Guerre et l'Occupation, la découverte de la sexualité, les femmes, la maladie et les premières rencontres littéraires occupent une place essentielle dans les livres de Philippe Sollers et nous leur accorderons un intérêt particulier dans la première partie de ce mémoire liée à la stratégie autobiographique. Nous allons ainsi refaire ce « portrait du joueur » qui

⁶ Jean-François Borgniet, *Philippe Sollers*, Bruxelles, Didier Hatier, Coll. « Auteurs contemporains », 1986, p. 10.

permettra de comprendre les aspects biographiques à la lumière de l'œuvre qui fait du style un véritable mode de vie.

Dans le chapitre deux nous aborderons une œuvre en particulier, *Mystérieux Mozart*, publié en 2001. Nous analyserons ce texte qui a suscité beaucoup de controverses dans les milieux musicaux, par exemple⁷, pour arriver à démontrer comment s'illustre cette stratégie de l'écriture autobiographique à travers la référence aux autres créateurs qui contribuent à sa *guerre du goût*. Nous ferons donc de Mozart un exemple révélateur qui nous permettra de démontrer comment ce principe de circularité référentielle se met en œuvre chez Philippe Sollers. De plus, le fait que Mozart soit un musicien est d'autant plus pertinent qu'il permet de montrer toute l'étendue de la démarche sollersienne qui ne se confine pas au modèle littéraire. Nous soulevons donc l'hypothèse que la rencontre entre Mozart et Sollers permet au lecteur à la fois de connaître Mozart sous un jour différent, mais de connaître qui est réellement Philippe Sollers à travers Mozart. Il va s'en dire que nous sortirons de ce texte, à l'occasion, pour faire le parallèle avec d'autres ouvrages de Sollers où s'exerce selon nous ce principe de circularité référentielle comme stratégie autobiographique.

Outre *Mystérieux Mozart* et *Portrait du Joueur*, notre étude fera appel aux deux importants recueils de textes que sont *La Guerre du goût* et *Éloge de l'infini*. Nous nous référerons aussi à quelques occasions à certains ouvrages dans lesquels Sollers traite des thèmes qui nous intéressent. De par l'ampleur de l'œuvre sollersienne, nous avons choisi délibérément de ne pas couvrir et approfondir la période qui s'étend de 1963 à 1983, qui va de la parution de *L'Intermédiaire* à celle de *Femmes*. Nous laissons à d'autres le soin d'explorer cette période très riche de la vie de l'auteur.

⁷ La revue musicale *Répertoire* a publié une critique impitoyable dans sa section « Bouquins » qui a valu au livre le prix citron.

CHAPITRE I

PORTRAIT DU JOUEUR

Alors cette question : écrire, pourquoi ? Pour respirer, tâcher de rattraper cet instant si court, si décisif de l'enfance qu'on sent s'éloigner. Passe-t-on sa vie à regretter le passé qui ne s'incarne plus ? Ou plutôt à mimer sa disparition⁸?

Je n'aurais, quant à moi, jamais pu écrire *Paradis, Femmes, Portrait du Joueur, Le Cœur absolu, Les Folies Françaises, Le Lys d'Or, La Fête à Venise, Le Secret*, si je n'avais senti en permanence planer près de moi la main dégagée, active, cruelle et indulgente de Nietzsche (GG, Nietzsche et l'esprit français, 238).

Sollers écrit pour explorer de nouvelles possibilités qui vont rompre avec l'ennui du monde dans lequel il vit. C'est bien parce que l'expérience de la vie adulte est différente et peu intéressante à son point de vue qu'il faut écrire pour dénoncer les fausses interprétations de notre monde, cette forme de tricherie. De cette manière, Sollers choisit de s'opposer à peu près à tout ce qui est représentatif de l'esprit ascétique et destructeur, de pratiquer une certaine résistance face à la mort. Ce qui est une méthode fort efficace de se faire remarquer. Une chose est toutefois certaine, la publication d'*Une curieuse solitude* (1957) ayant fait de Sollers une personne célèbre dont le nom apparaît dans tous les périodiques, l'écrivain utilise plutôt cette notoriété pour aller dans une toute autre direction qui est devenue le travail de *Tel Quel* (1960-82), et qui lui permet d'explorer d'autres avenues plus complexes. Il est clair qu'à ce moment de sa vie, Sollers a déjà tout un projet littéraire en tête et qu'il va se donner les moyens pour le réaliser.

⁸ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 25.

L'adieu d'un jeune homme à son passé, le doute qui contracte l'estomac, la passion qui enflamme le cœur. Sollers, petit-fils de Chateaubriand? Oui, probablement, mais le temps d'un livre, pas plus, pour être sûr d'en finir avec la tentation romantique qui nous guette tous à la sortie de l'adolescence. Un détour du côté de chez René, mais un détour seulement⁹.

En 1958, Sollers est alors un auteur connu qui a écrit sous l'influence proustienne un roman qui traite de la mémoire, de son rôle en littérature. C'est le commencement d'une réflexion sur ce qu'est la mission de l'écrivain et de son art. En plus de Proust, ce sont tous les auteurs qui questionnent l'état de la littérature que convoque Sollers dans *Une curieuse solitude*. Maintenant qu'il a une bonne réception dans le public (Sollers considère qu'il vient de « prendre le pouvoir »), il va user désormais d'une approche très nietzschéenne : il ne fera dorénavant plus rien à demi mesure. Il va « analyser l'envers de l'histoire contemporaine », comme il l'a confié au magazine *Lire* en 1997. En cela, il suit les traces de Balzac, Proust et Céline. Ainsi, par delà toutes les zones d'ombre, Sollers a la volonté claire d'écrire le monde *tel quel*. La provocation devient une arme dont Sollers se sert face à la presse, ayant bien compris l'usage qu'il peut en faire. L'usage de l'ironie est de plus une façon d'échapper au fameux classement de la part des institutions. Ainsi, quand il faut se retirer, Sollers tourne le dos systématiquement à une position se situant comme de l'autre côté du miroir. Au fond, Sollers pratique l'humour et la dérision. Ainsi, la publication du *Parc* (1961) rend tangible la volte-face sollersienne vis-à-vis des lecteurs qui l'avaient plus tôt encensé. L'ouvrage est austère et proche du nouveau roman. Il ne correspond pas aux attentes publiques et commerciales.

Eh bien, à vingt-quatre ans, Sollers surprend en refusant d'entrer dans le système. Question de tempérament, question d'éducation, question de gènes. Sollers va devenir l'écrivain aux idées courbes pour empêcher de penser droit¹⁰.

⁹ Pascal Louvrier, *Philippe Sollers, Mode d'emploi*, Éditions du Rocher, 1996, p. 16-17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

Il n'est surtout pas question de reprendre le mythe de l'écriture cérébrale tel que célébré par un Hegel par exemple. Sollers veut travailler en lui-même, mais en écrivant sur le monde dans lequel il vit. Ainsi, il veut écouter son corps, comprendre les dessous du langage, mais parler également du monde concret dans lequel il vit et a vécu. Dans un numéro de *Tel Quel* au sujet de Laurence Sterne, Sollers écrit :

Capter pour le lecteur l'essence concrète de la vie d'une conscience en saisissant sur le vif, au mépris de toutes les conventions esthétiques ou philosophiques, l'activité de l'esprit en présence du monde environnant, voilà pour Sterne l'objet même de sa tâche d'écrivain. Entre les deux couvertures d'un livre, il veut, par l'exercice du langage, sauver du néant la foule d'idées et d'émotions qui témoignent de la valeur absolue d'une existence : celle du narrateur, et, par contrecoup, la sienne. La volonté lucide avec laquelle il mène cette entreprise exclut toute accusation d'incohérence, et surtout, d'analogie forcée avec l'attitude romantique qu'on lui impute parfois, à cause d'une préférence marquée (mais non décisive) pour la notation et l'analyse des émotions... La vérité ne serait-elle pas plutôt qu'il écrit pour se regarder vivre, et se survivre, transcendant ainsi son existence par une victoire idéale sur le Temps? C'est bien ici que l'homme s'identifie avec son ouvrage : le contenu de la durée vécue (et revécue) dans une conscience humaine immobilisée par l'écriture à jamais, avec tous les effets qu'elle en saisit tandis qu'elle l'objective au passage des mots, tels sont, pourrait-on dire, le sujet et l'action véritable de *Tristram Shandy*¹¹.

Nous pouvons penser que ces mots sur *Tristram Shandy* peuvent s'appliquer à l'œuvre sollersienne. L'écriture chez Sollers évoque les problèmes physiques, sa vie, son monde à Bordeaux. Mais Sollers cherche également à défendre la poésie dans ses ouvrages de fiction. « Parce qu'il me semble que toutes les expériences capitales de mon existence ont comme horizon la poésie¹² ». La poésie porte en fait la jeunesse sollersienne, ses amours, son regard lucide sur la société de son temps. La découverte de Rimbaud, jeune homme en avance sur son temps, est évidemment une source d'inspiration. En prenant la défense de Rimbaud, c'est la poésie qu'il tend à sauver. Et en sauvant la poésie, Sollers retrouve une part de lui-même. Quand il utilise ses expériences de jeunesse, lorsqu'il traite de Rimbaud dans ses romans tels

¹¹ Philippe Sollers, « Actualité de *Tristram Shandy* », *Tel Quel*, no. 6 (été 1961), p. 55.

¹² Carole Vantroys, « Philippe Sollers », *Lire*, no. 253 (mars 1997), p. 35.

Studio (1997), il défend la langue poétique contre le langage des marchands. Carole Vantroys, lui demandant pourquoi il défend des écrivains et des peintres mythiques, obtient cette réponse de Sollers :

Parce qu'ils sont plus vivants que les autres. C'est ce que j'ai voulu faire sentir. Au pays des morts vivants, les morts, ces morts-là sont extraordinairement vivants. C'est un devoir littéraire, une responsabilité, de les défendre¹³.

De la même façon qu'il considère l'écriture comme un jeu, Sollers reprend dans ses textes des auteurs joyeux, lumineux. Il apparaît que son but est de faire voir autrement, refuser de penser les choses sous l'angle de la mort et du sérieux pour enfin retrouver la vie dans son expérience littéraire. Il nous semble pertinent d'illustrer cette vision de Sollers par un compte rendu que fait Pascal Louvrier d'une discussion à laquelle ils ont participé. Sollers et deux autres personnes, dont Régis Debray, avaient été invitées à s'entretenir du cas Louis Althusser. Debray évoque la mort d'Althusser, de sa femme. Au fond, il a fait un discours ennuyeux, il a donné son interprétation des choses. Or, prenant la parole le premier, Sollers lit un texte inédit d'Althusser qui a été publié à *l'Infini*¹⁴, dans lequel le *mauvais* Louis comparait le philosophe matérialiste à un personnage de western qui prend toujours le « train en marche ». Il agit « de manière imprévue, *aléatoire* et recueille ainsi une infinité de renseignements et d'observations (...)»¹⁵. Après avoir lu son extrait, Sollers ajoute:

Ce que je viens de lire, c'est en vérité la définition de l'écrivain moderne. L'écrivain moderne n'agit pas différemment. Il monte dans des trains en mouvement, observe et consigne. Cet extrait, à mes yeux, justifie la publication de ce petit ouvrage¹⁶

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ Nouvelle revue fondée par Sollers qui succède à *Tel Quel*.

¹⁵ Pascal Louvrier, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

Puis Sollers demande de lire une lettre d'Althusser adressée à Fernanda Navarro avec qui il préparait des entretiens.

J'ai lu des nouvelles de Musil (à défaut de son grand livre : *L'Homme sans qualités*) et j'en ai été impressionné. Tu connais? Relu aussi du Baudelaire avec admiration. Heidegger a « ses » poètes, Hölderlin en tête, des « poètes pensants » comme il dit, « Denke dichter », mais pas Baudelaire. Il a un vrai culte d'Hölderlin, c'est son « dieu »¹⁷.

Après cette lecture, Sollers déclara : « Je trouve cela beau. Très beau¹⁸ ». Les autres ont continué à spéculer. Puis la discussion se termina et Louvrier écrit :

Sollers se lève le premier. Au fond, il est assez satisfait. Il a fait passer le message. Althusser écrivain. D'abord écrivain. Althusser vivant. Bien vivant. En route vers l'an 2000. L'essentiel est atteint.

(...)

Il est quand même fort, « le » Sollers. Voix veloutée... Citation comme ça... En passant... Le train... Teuf, teuf... Le philosophe... John Wayne d'aujourd'hui... Observations... Enregistrements de « séquences aléatoires »... Ton badin... Althusser très fort d'avoir compris... D'avoir compris quoi? Que le grand écrivain moderne doit composer ses livres, comme moi, Sollers... C'est comme ça que je m'y prends, moi... Comme l'a expliqué le penseur-écrivain Althusser, image cinématographique à l'appui. Vous commencez à comprendre? Sollers, tout à l'heure, a parlé d'Althusser, bien sûr, mais il a aussi parlé de lui. Surtout de lui. Le héros de western, c'est Sollers. Celui qui monte dans le train, œil aux aguets, stylo pellicule, c'est encore Sollers

J'ai donc assisté à une conférence de Sollers sur Sollers. Génial!¹⁹

Il faut retenir deux choses essentielles de ce compte rendu. Premièrement, Sollers a abordé la littérature de façon imagée, vivante. Il a lu des textes de première main de l'écrivain dont il parlait. Parler de littérature, d'un écrivain, c'est commencer à le lire pour s'assurer que ce que nous en disons est vrai, et non l'effet d'une simple perception. Les mots sont là. Et deuxièmement, le plus essentiel, c'est toute la circularité à l'œuvre dans cet exposé. La lettre d'Althusser mentionne des écrivains

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹ *Ibid.*, p. 65-66.

que Sollers lit avec beaucoup d'enthousiasme. Or, ce dernier est présent dans cette lettre, il aurait pu l'écrire. En utilisant l'écrivain Althusser, il parle de lui-même sans se compromettre nominalement. Il salue une grande figure de la pensée et de la littérature qu'il ne faut pas oublier, malgré nos préjugés, et en plus il met en place sa propre stratégie qui consiste à combattre les formes de littérature et de pensée qui nous détournent de la vie et de la joie. Althusser devient un maillon dans la grande chaîne référentielle que crée Sollers pour donner un sens à son propre univers.

Le narrateur aux origines bordelaises est pris dans une suite d'événements, et se livre sans cesse à une méditation – dont l'objet est le suivant : mon histoire correspond à une interprétation – réinterprétation de l'Histoire -, et se pose toujours la même question : suis-je un voyageur du temps, un intermittent du spectacle du temps²⁰?

1.1 Portrait du joueur

Après plusieurs expériences littéraires qu'il abandonne avec le temps comme c'est le cas avec le nouveau roman, Sollers joue ou plutôt assume systématiquement le jeu de l'autobiographie. C'est une façon d'être très personnelle en littérature, même si de nombreux écrivains ont voulu faire de lui leur fils spirituel. Philippe Forest, dans son *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, insiste sur l'intérêt que des écrivains réputés ont eu pour le jeune Sollers dès ses débuts.

Dans la bien sinistre France des années cinquante, le désir de transmission est fort chez ces grands écrivains qui ont déjà dépassé le milieu de leur vie. Il les amène à instituer Sollers le légataire de leur art, le jeune écrivain qui, leur survivant, leur permettra de ne pas mourir tout entier²¹.

Pourtant, Sollers va prendre d'autres directions, s'essayer jeune à d'autres styles, à d'autres expériences, tourner le dos à la tradition tout en s'en inspirant. Il n'a pas de

²⁰ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 70-71.

²¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-82*, Paris, Seuil, 1995, p. 29-30.

compte à rendre à qui que ce soit. Il sera donc indépendant et choisira lui-même son héritage littéraire. Voilà un fait indéniable. C'est un principe qui apparaît très tôt dans sa propre vie et qui le suivra tout au long de cette œuvre qu'il a construite.

La thèse est simple : la vie est un roman, aussi vaut-il mieux la mener comme si l'on était un personnage au milieu d'autres personnages de roman qui n'en ont pas absolument conscience. Voilà l'erreur : croire que la vie est la vraie vie et qu'il y aurait des romans en dehors de la vraie vie [...]. Philippe Sollers, comme personnage du roman de la vie, est le cobaye de cette découverte²².

Il y a deux choses essentielles dans ce commentaire de Gérard de Cortanze : pour Sollers il n'y a pas de vie hors de l'écriture, et il y a une littérature dont les fondements sont à son avis à repenser. « Les moralistes sont au travail, et il n'existe pour eux de vrai écrivain que malade, pauvre, économe, soucieux, malheureux ou mort (GG, Nietzsche et l'esprit français, 236) ». Ainsi, tout est question de perspective. Sollers a la conviction depuis sa prime enfance de vivre dans un monde qui ne lui convient pas, ou du moins qui ne lui parle pas : il est trop mature pour les adultes qu'il blâme allègrement et il est trop *lucide* pour se permettre de simples jeux d'enfants, bien qu'il soit beaucoup plus près de leur nature joyeuse. L'humanité est pour lui comme pour Nietzsche, trop pleine d'humanité. Ou bien elle en manque énormément. Pour évoquer ce point de vue *inversé*, nous pouvons prendre l'exemple de la rencontre accidentelle entre l'adolescent Joyaux et une jeune femme inconnue :

- Vous avez quel âge ?
- Quinze ans.
- Tiens, vous faites plus jeune. On m'a d'ailleurs dit que vous étiez plus jeune. Vous mentez. [...] Dommage que vous n'ayez pas cinq ans de plus.
- Mais je les ai intellectuellement (PJ, 21).

Dans cet extrait de *Portrait du Joueur*, le jeune homme est traité comme un enfant, pourtant il est plus *conscient* que tous les adultes. À moins que ce soit pour les

²² Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 9.

divertir, eux ne s'intéressent pas à lui. Or, c'est bien sûr une erreur aux yeux de Sollers. Les hommes se préoccupent beaucoup de réalité, ainsi ils banalisent le romanesque comme un simple divertissement, alors que l'écrivain en puissance use déjà avec adresse du *mensonge* pour accéder à une vie plus intéressante et il se préoccupe peu des futilités dont s'encombrent ces partisans du réel. Il en sera de même pour l'écriture.

Comme les autres écrivains et gens de son époque n'approuvent pas sa façon de concevoir le monde, il n'aura pas le choix de leur tourner le dos ainsi que de les combattre. Conclusion : la vie des autres ne correspondant pas à sa vision esthétique, Sollers va préférer en vivre une autre plus intéressante, la sienne (égocentrisme assumé, approche autobiographique) qui se matérialisera dans l'écriture, dans la *fiction*. Et pour s'assurer de maintenir le bon goût autour de lui, il sera nécessaire de bousculer fortement la littérature de tous ces « soi-disant » écrivains. Cela, dira-t-il, ne va que lui attirer haine et mépris, ainsi que jalousie. De toute façon, comme le reste de la famille Joyaux, il n'a pas vraiment d'intérêt pour la convivialité mondaine. Tel Cézanne auquel il se compare, l'écrivain Sollers pourrait traiter lui aussi d'ignares ses concitoyens, bien que cette qualité ne soit pas attribuable à tous. On reconnaît là encore l'esprit nietzschéen.

Imaginons quelqu'un, aujourd'hui, dont l'instinct serait sans cesse porté vers ce qui est, selon Nietzsche, à la fois bon, noble, beau, heureux et aimé des dieux. Le ressentiment général l'accompagnerait pas à pas. Il serait l'objet d'une rancœur et d'une haine immédiates, d'autant plus fortes qu'il les ignorerait en les contournant. La rumeur malveillante et la calomnie seraient son lot, qu'il accepterait volontiers en riant ou en détournant la tête. Il ne réagirait même pas, sauf pour passer son chemin ou défendre son goût. Tout se passerait comme si l'affirmation dont il est, comme malgré lui, porteur n'avait aucun rapport logique avec la négation qui le vise. On lui dirait constamment qu'il est anormal, amoral, névrosé, fou, égoïste, odieux, pernicieux, vicieux. Il ne s'étonnerait qu'un instant, reconnaissant là la règle truquée du jeu, la comédie des surfaces (GG, Nietzsche et l'esprit français, 236).

Il faut donc penser le phénomène de l'isolement comme une condition ayant une certaine noblesse et qui représente une forme de défi face aux conventions. C'est l'ambiance qui régnait à Bordeaux chez les Joyaux. « Pourtant, ne peut être solitaire que ce qui n'est pas seul ; pas séparé, isolé, sans aucun rapport (ÉI, « Le Paradis de Cézanne », 18) ». On doit affronter le monde dans lequel on « écrit » et trouver les moyens pour s'en accommoder sans y adhérer. Pour éviter d'être englouti par l'esprit de masse, il faut avoir des valeurs fortes qui permettent de supporter le rejet. Pour arriver à cela, il est nécessaire d'avoir un discours qui soutient cette façon de vivre qui est en fait une sorte de bravade face aux institutions. Alors qu'il était peut-être destiné à devenir commerçant, la famille Joyaux étant dans le commerce, le jeune Sollers décide rapidement qu'il deviendrait écrivain. Cela est à l'époque assez risqué. Toutefois, soumis à des études commerciales totalement abrutissantes, le choix est vite fait. C'est que seul l'acte créateur a le pouvoir de donner du sens, d'insuffler la vie, celle que l'on considère à tort comme de l'illusion. A l'instar d'autres auteurs chez qui Sollers retrouve une même ambition, il fait un choix clair. S'il doit choisir entre une vie triste ou joyeuse, Sollers opte pour la gaieté, même si cela ne paraît pas « sérieux ».

« Redire, revenir, retourner, refaire, reconstruire. Voilà, reconstruire²³ ». Cortanze insiste pour affirmer qu'écrire, c'est au fond *redire*. La fiction est-elle donc si loin de la vérité ? « [...] l'expérience m'a fait connaître que tout ce qui est incroyable n'est pas faux²⁴ ». Ainsi, la *réalité* que les hommes reconnaissent est-elle la réalité ? « C'était vrai, et personne n'en a tenu compte. Pourquoi ? Parce que c'était vrai. D'un vrai pur, sans mélange de faux qui l'aurait rendu vraisemblable²⁵ ». Sollers touche un point essentiel : ce n'est pas la vérité que les hommes cherchent, mais une conformité à une vérité quelconque. Le fait de confondre le vrai avec la

²³ *Ibid.*, p. 60.

²⁴ Philippe Sollers, *Le Secret*, p. 23.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

vraisemblance ouvre la voie à la remise en question de certains dogmes. Alors, il est important de départager ce qui est vrai de ce qui est vraisemblable. Dans son étude sur Cézanne, Sollers évoque l'importance de la nature aux yeux du peintre. « Si « la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface », nous ne sommes jamais assez « profonds » pour elle (ÉI, Paradis de Cézanne, 30) ». C'est la condition humaine elle-même qui est trompeuse et nous empêche d'avoir accès à la *surface* des choses. La simplicité nous donne accès à ce qui est vrai. La complexité est le résultat d'une volonté de la modernité de dissimuler la véritable nature des choses, la tendance à l'arbitraire se vend mieux.

Y a-t-il une transcendance du faux ? Mais bien sûr. Elle est notre loi, à nous, travailleurs de l'ombre, ombres nous-mêmes sacrifiées à la vérité du moment, à la falsification annulée des moments, business et diplomatie obligent²⁶.

1.2 Secret et ombres

La volonté humaine tente de compliquer ce qui ne doit pas l'être et c'est là où est la grande tricherie. La domination de la raison instrumentale crée un dogme qu'il faut briser car il légitime une vraisemblance qui n'a rien à voir avec la vérité. L'humanité est victime d'une grande illusion. Ou est-elle simplement du mauvais côté lorsqu'elle pose son regard sur le monde ? Comme l'évoque Sollers dans *Le Secret*, être agent secret ou écrivain, cela n'implique-t-il pas de penser la réalité à l'envers des évidences ? Sollers affirme que les hommes plongent dans l'époque sans savoir ce qui se produit réellement autour d'eux car ils n'ont pas la même perspective que l'être d'exception qui sait que la réalité est la fiction : au fond ils ne veulent pas savoir exactement comment cela est vraiment. L'obscurité leur suffit. L'écrivain, pour continuer à vivre en sachant ce qu'il sait, doit donc vivre dans la *clandestinité*

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

bien qu'il agisse à la vue de tous. Sa clandestinité, son statut d'agent secret lui procure un point d'observation privilégié et à contre-courant.

Je crois effectivement que le travail fondamental de l'écrivain ne peut plus se faire autrement que dans la clandestinité, malgré d'ailleurs une apparence soit tout à fait convenable, soit tout à fait trompeuse. Cette séparation radicale entre le paraître et la réalité n'a sans doute jamais été aussi grande. Ça vient du fait que, désormais, la société contrôle tout et se raconte à elle-même dans des séries d'images. J'ai une grande habitude d'être pris pour quelqu'un d'autre. Je suis aussi habitué à ce qu'on ne lise pas du tout ce que j'écris. J'en retire à la fois un sentiment d'impunité et de liberté très grande. Je peux vivre selon l'image qu'on a de moi et poursuivre dans le même temps des activités tout autres...²⁷

En quête de la lumière, Sollers veut donc écrire sur sa vie sans tricher avec lui-même ni avec les autres, mais il dit avoir conscience de bâtir un monde « secret » que les autres ne peuvent pas comprendre et qui lui offre une perspective différente. Étant dans la littérature sans compromis, Sollers entretient un rapport au réel fondé et englobé dans l'art et l'écriture. « L'œuvre n'est pas le produit de l'artiste, l'artiste est l'instrument de l'œuvre²⁸ ». L'œuvre de Sollers est donc marquée profondément par ce qu'il appelle le secret, des expériences voilées/dévoilées qui lui permettent de regarder d'un autre œil la réalité. Ainsi, contrairement à l'esprit scientifique qui conçoit le monde comme un instrument au service d'un système fondé sur l'obtention d'un certain profit, Sollers défend une vision esthétique où l'écrivain est au service de la réalité fictive. Cette position qui tend à l'isoler et qui le place en mode de confrontation devient une véritable posture intellectuelle et littéraire dont il ne s'éloignera jamais et pour laquelle l'écriture mérite toute son attention.

Très jeune, il vit à fond des sensations qu'il n'oubliera pas, nettes, cachées, débordantes. Même s'il est malade, interrogé, poursuivi, battu, il garde en lui cette mécanique lumineuse. Plus tard, il traverse le malheur du temps comme en rêve. On tente de le dissuader par tous les moyens, de lui inculquer les stéréotypes en cours : [...]. Il enregistre tout, filtre tout, s'enchanté de tout,

²⁷ Carole Vantroys, *op. cit.*, p. 32.

²⁸ Philippe Sollers, *L'Année du tigre*, p. 20.

éprouve même un violent intérêt pour chaque phénomène à travers lequel il ne peut s'empêcher de discerner une loi (GG, *Le Classique*, 206).

Sollers reprend à son usage personnel l'expérience du « Je » héritée de Proust et Céline. Le jardin fait alors partie de ces lieux d'isolement qui permettent une véritable expérience personnelle où les hommes ne viennent pas le déranger. De là, il se plonge dans l'étude de toute chose pouvant l'instruire sur le monde. Sa capacité de voir est illimitée et il ne s'arrête pas à une certaine façon de concevoir la réalité. Le rêve prend alors autant d'importance que l'état de veille. Sollers ne se refuse rien, malgré le fait que le monde des adultes très « raisonnable » l'invite à fuir ces chimères. Car il vit aussi dans un univers particulièrement inspiré par une maladie de jeunesse qui est l'asthme et qui lui rend la vie (les nuits) pénible à certains moments. La création de ce monde vraiment personnel le place dans une situation d'exception qui le met très souvent en marge de la société des hommes. Ceux du moins qui n'ont que faire de la littérature et de la fiction.

Mais qui ça, *ils* ?

Ah, voilà !

Tout simplement, *eux*. Ils. Ils et elles, bien sûr...

[...]

Je n'ai oublié personne ?

L'anti-littérature au complet ! La vie qui croit à elle-même ! Tous ceux qui ont un intérêt à ce que le scénario ait un sens (PJ, 13-14)!

L'oeuvre littéraire est un mode de révélation. Pour contrer ce monde loin de la littérature, il faut donc très souvent que Sollers lui-même se fasse entendre, intervienne pour enfin *éclairer* le monde dans lequel nous vivons. Comme il semble être seul contre tous et qu'il est plutôt difficile de faire une lutte contre tous les *autres*, Sollers donne ainsi la parole à certaines voix pour mieux faire écho à la sienne. Par cette stratégie de l'autobiographie déguisée, Sollers peut montrer et cacher à volonté des parties de la réalité, de sa réalité, pour mentir plus efficacement quand cela est nécessaire. Cela permet de mieux mettre en valeur la vie romanesque

que nous vivons, et ainsi déformer cette apparente réalité conventionnelle pour dire la vérité sur qui nous sommes. Ainsi, mettre l'accent sur la vie privée d'un écrivain qui est séparée de la sphère publique (littéraire), constitue l'antithèse de la démarche sollersienne.

Pourvoir publiquement l'écrivain d'un corps bien charnel, révéler qu'il aime le blanc sec et le bifteck bleu, c'est me rendre encore plus miraculeux, d'essence plus divine, les produits de son art. Bien loin que les détails de sa vie quotidienne me rendent plus proche et plus claire la nature de son inspiration, c'est toute la singularité mythique de sa condition que l'écrivain accuse, par de telles confidences. Car je ne puis que mettre au compte d'une surhumanité l'existence d'êtres assez vastes pour porter des pyjamas bleus dans le temps même où ils se manifestent comme conscience universelle, ou bien encore professer l'amour des reblochs de cette même voix dont ils annoncent leur prochaine Phénoménologie de l'Ego. L'alliance spectaculaire de tant de noblesse et de tant de futilité signifie que l'on croit encore à la contradiction : totalement miraculeuse, chacun de ses termes l'est aussi : elle perdrait évidemment tout son intérêt dans un monde où le travail de l'écrivain serait désacralisé au point de paraître aussi naturel que ses fonctions vestimentaires ou gustatives²⁹.

En quoi le quotidien exposé ainsi est-il significatif? Il y a au contraire plus d'intérêt à ne pas trop s'exposer *personnellement* pour mieux attaquer par la suite. Toute la mythologie créée par l'écrivain est à découvrir dans son œuvre, et là seulement. La littérature s'inscrit donc dans l'art lui-même et c'est lui qui intègre les expériences personnelles de l'auteur. Certaines questions seront évidemment posées. D'où vient-il? Quels furent les lieux qu'il a vraiment habités? Qui sont les personnes qui lui ont inspiré des choses importantes? Quels furent les événements de l'*histoire* qui ont eu suffisamment de valeur pour qu'elles marquent définitivement son imaginaire et sa vie morale? Avant de faire appel à tous les créateurs dont la mission consiste à combattre une réalité fuyante et faussement significative, Sollers s'inspire de sa propre jeunesse, de ses premiers pas dans *ce monde* qui n'est pas toutefois le sien.

²⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1970, p. 33.

Il y a *déjà* ainsi toute une œuvre en marche dans la vie personnelle de Philippe Sollers qui va nourrir une œuvre encore plus essentielle car écrite et reconstruite par son auteur à travers l'art cette fois-ci. Alors, s'il faut prendre ses distances face au récit biographique de Philippe Joyaux, il faut toutefois mettre en avant plan les éléments clés qui sont les bases de la vie *réelle* qui sert d'inspiration à ce style permettant l'existence d'un bon goût. « Écrire et vivre, on n'a qu'une vie. Plus ou moins vécue, plus ou moins panoramique. Nous y sommes, la vie, l'enfance, celle de Philippe Sollers, personnage du roman de sa vie à Bordeaux³⁰ ».

1.3 L'enfance de l'œuvre

Ce qui est vrai à propos de Sollers se trouve dans les livres qu'il a écrits. C'est seulement de cette manière qu'on peut connaître l'homme qui publie sa première nouvelle en 1957, *Le Défi*, mais dont la vie d'écrivain, ou de double, ou d'agent secret, semble avoir débuté dès la plus tendre enfance par le truchement de diverses prises de conscience liées à sa vie de jeunesse à Bordeaux. De Bordeaux va naître une véritable « mythologie » qui sera présente dans de nombreuses œuvres de Sollers, la ville étant en relation avec l'Histoire.

L'écrivain n'est pas pur esprit, il ne naît pas n'importe où, son roman familial a la plus grande importance, les événements qui se déroulent autour de lui aussi. La curiosité biographique est pleinement légitime, ne serait-ce que pour démontrer qu'elle bute, non pas sur un mystère (rien n'est mystérieux dans la création), mais sur une façon de vivre autrement (GG, *L'écrivain et la vie*, 324).

La création n'est pas tant un mystère en elle-même qu'elle apparaît plutôt difficile à saisir. C'est d'écrire d'une manière lucide, à partir de sa propre expérience, qui est très ardu. Il s'agit de rendre compte de sa particularité et de tenter de ne pas oublier qui nous avons été. Écrire sur soi est un défi (y a-t-il un lien avec le titre du premier

³⁰Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 11.

texte de Sollers?), car tenter de dire qui nous sommes, ce qui au fond représente qui nous sommes, ce n'est pas écrire nécessairement ce que l'on croit que nous serons. La réalité peut être bien différente de ce qu'on l'imaginait au départ avant l'écriture. En écrivant, Sollers va devenir Sollers. Sollers va devenir un homme qui vit des expériences différentes des autres parce qu'il *écrit* sa vie. La littérature crée une autre identité.

Le retour de Philippe Sollers dans sa patrie bordelaise, c'est celui d'Ulysse. Il est là, dans sa vie d'adulte. Tout lui parle, l'air la langue en sa sonorité, mais le corps attend toujours pour se redéployer lentement de retrouver la voie de l'enfance. Il est sur le seuil, toujours blessé³¹.

Ce que nous devons comprendre chez Sollers, c'est le sens à donner à cette démarche autobiographique. L'œuvre est teintée des expériences de l'homme et surtout de l'enfant Joyaux, tout comme elle évoque de nombreux faits de l'actualité et de l'histoire plutôt controversés. Or, quel est l'intérêt de faire reposer une large partie de son œuvre sur de tels événements, événements qui appartiennent autant à sa vie privée qu'à l'histoire du monde ? D'autant plus que Sollers est conscient qu'il y a des faits qu'on ne désire pas entendre, trop dérangeants aux yeux de certains. Dans *l'Année du tigre*, Sollers mentionne que sa propre enfance, ses origines, ses affections choquent les lecteurs. Car Sollers et sa famille ont souvent choisi l'Angleterre au détriment des Français et sa critique du comportement des Français moyen est très dure. Plusieurs n'ont pas eu un comportement irréprochable durant l'Occupation par exemple. De plus, Sollers rappelle comment en effet les Français ont négocié cette période d'après-guerre. Parce qu'il met en valeur ses propres souvenirs, les lecteurs sont confrontés à un certain passé.

La vie et l'œuvre littéraires de Sollers sont donc matière à controverse et les deux mondes s'alimentent l'un et l'autre. Ce n'est pas seulement parce que sa vie

³¹ *Ibid.*, p. 75.

historique est elle-même puissamment composée de faits qui font de Sollers un homme qui vit autrement, mais parce que l'œuvre va se mettre à produire un sens que la vie n'aurait pas trouvé autrement.

1.4 Bordeaux

Sudiste, mais Nordiste du Sud, il est sec, sensuel, expansif, secret, escripteur, naïf, batailleur, lucide. Ni de droite, ni de gauche, et encore moins du centre malgré une sorte de verticalité obstinée, il peut, pour défendre sa tranquillité, dérapier parfois aux extrêmes. Il en revient avec naturel et se remet à lire les *Essais*.

Bref, ce sera toujours un frondeur (GG, Politique de Bordeaux, 209).

Voilà une façon de décrire le célèbre résident de Bordeaux qu'est Montaigne, mais surtout de parler de soi. Mais c'est aussi une manière de nouer un lien fondamental entre l'écrivain et sa ville natale. Philippe Sollers est un créateur qui bâtit une œuvre dont l'espace et le temps sont attachés intimement à ceux de cette ville de la Gironde, haut lieu d'histoire qui est en marge de l'esprit centralisateur que représente Paris et le continent. Fidèle à cette image, Sollers a développé un esprit de « frondeur » qui est une manifestation d'indépendance face aux courants trop conformistes, créant par exemple par le travail collectif sa revue *Tel Quel*. Ainsi, s'il est un principe de départ qui peut englober tous les autres chez cet écrivain, c'est cette idée d'une *subjectivité* qui va orienter tous ses choix. « - Mon vin, Feldmann! Mon sang! Mon éducation! Ma culture! Mon langage dans ses profondeurs! Mes muscles! Mon sexe! Mes nerfs! Mon enfance! Tout (PJ, 90) »!

L'écrivain a fait dès le début le pari très ambitieux d'entrer dans le monde de la littérature par la grande porte, sans faire de concessions à qui que ce soit, qu'il soit Mauriac ou Aragon. Dès le départ on aimera ou on détestera. De la même façon qu'il affirme de la ville de Bordeaux qu'elle a « résisté », Sollers n'entre pas dans le rang. Rebelles par conviction, l'écrivain et sa ville natale forment une unité qui

dépasse les simples rapports occupant et occupé. Il y a une piste très symbolique entre la jeunesse de Sollers et la ville de Bordeaux. L'écrivaine et amie de Sollers, Dominique Rolin, va même jusqu'à considérer que pour lui, Bordeaux représente « La Femme ». Ce qui n'est pas rien quand nous connaissons la place qu'il fait aux femmes dans sa vie et son œuvre. Sollers, comme Nietzsche et Mozart, est un homme du Sud. « C'est un fait, sans ses puissantes racines bordelaises – politiques, religieuses, intellectuelles –, Philippe Sollers ne serait pas ce qu'il est – dans sa vie et dans son œuvre, dans sa vérité et dans sa légende³² ». Dans *Portrait du Joueur* il écrit : « J'ai donc fini par revenir ici. Après tout ce temps. Chez moi, en somme. Ou presque. L'une de mes soeurs m'a prêté la maison (PJ, 14) »...

1.5 Les lieux de l'enfance

Sacrés bourgeois du Sud-Ouest... Ils maintiennent la tradition... Que j'ai eu le tort de contester, par conformisme inversé... Quelle erreur... Quelle platitude... Que le temps perdu à me déclasser... Quel acharnement à renier mes origines, mon identité à la grande surprise et approbation perverse de ceux qui n'avaient qu'une envie : avoir ce que j'avais, devenir ce que j'étais... La lutte des classes? Mais bien sûr! Il est même plus le temps d'en décrire l'envers! Du point de vue des anciens maîtres voyant s'effondrer leurs derniers privilèges! Des sudistes en voie de disparition!... Quelle existence comique et absurde que la mienne!... J'espère respirer encore assez pour en mourir de rire... Quel malentendu! Quelle farce! Quelle pitié! Toute une vie foutue en l'air par une niaiserie se croyant subversive!... Et pourquoi, au fond? Disons la vérité vraie : par intérêt... Je les ai crus perdus, liquidés, rayés de l'avenir; j'ai instinctivement essayé de me mettre du côté des vainqueurs... Avec tous les bons prétextes possibles : philosophiques, pseudo-politiques... Comme si je pouvais être accepté dans le camp d'en face! Quel aveuglement! Quelle débilité!... J'ai accumulé les gaffes, je me suis vite fait repérer... (PJ, 17).

Sa vie exceptionnelle, si nous considérons les faits qu'il rapporte lui-même par certains de ses personnages, donne matière à créer une forme de mythe qu'il exploite en entretenant une confusion entre ce qui s'est produit réellement et ce qu'on croit

³² *Ibid.*, p. 67.

vrai chez lui. Lorsqu'il retourne dans son quartier pour visiter le lieu où était autrefois la maison familiale qui a été remplacée par un supermarché, il *raconte* dans *Portrait du Joueur* comment il réussit à ébranler un commis du magasin en se présentant comme un responsable de fouilles archéologiques dont l'ambition était de procéder à des fouilles très importantes sous le nouveau commerce. Des vestiges exceptionnels y seraient enfouis. Or, son récit était crédible aux yeux de celui qui ne flairait pas la mise en scène simplement parce que Sollers avait su allier habilement réalité et fiction. La preuve que tout peut être porteur de sens si on accepte de considérer les choses qui nous entourent sous un autre angle.

Il faut lire *Images pour une maison* pour bien comprendre l'importance jouée par le jardin familial en particulier, et par la profonde nature de manière plus générale, dans la vie et l'œuvre de Philippe Sollers. Jardin immobile que frémit pourtant, en ses essences et ses attentes. On comprend très vite la musique, et donc une question. Comment, *via* l'écriture, existe, chez Sollers, un certain fonctionnement de la mémoire, quelle conception et quelle expérience vécues du temps, fonde-t-il et implique-t-il ? Ça commence par la lecture intensive³³.

Il y a un lien profond entre l'espace physique familial et la mémoire qui maintient ce lien temporel entre les lieux qui étaient et qui maintenant ont disparu. « - C'était bien joli, chez vous! - Il y a de bons souvenirs, dis-je. Ce qui m'attriste le plus, c'est la disparition du parc. – Les arbres, les fleurs... (PJ, 29) ». Ainsi, l'environnement immédiat, la nature, a eu un impact puissant sur l'œuvre à venir. C'est un lieu de prélasserment pour le jeune homme, de sensualité. Mais c'est surtout le lieu de la lecture et des découvertes à l'abri du monde sérieux des adultes. Une lecture très intensive qui lui ouvre des portes dans un univers imaginaire, mais plus vrai que le réel où tous les sens sont conviés.

³³ *Ibid.*, p. 63.

Je jette encore un regard par la lucarne. Non, plus un arbre... Ô marronniers, platanes, palmiers! Ô acacias, pins, lauriers! Après-midi, fins d'après-midi, couleurs à l'horizontale... À l'entrée, près du garage restoroute et des stations à essence, une vague pelouse, trois bancs de ciment... (PJ, 26)

Sollers cherche toujours à retrouver ce paradis. Partout où il va il tente de retrouver ce lieu qui va occuper une place constante dans son œuvre. Les allusions à la verdure, aux espaces naturels sont l'expression d'un retour à une certaine sérénité. Après l'excitation, retour sur soi, son coin de paradis. De plus, les auteurs qui citent le parc et les jardins sont évidemment des références. Il y a bien sûr Proust qui sera aussi un homme de jardin. Il rend hommage aux hommes du 18^{ème} siècle tel Rousseau et Fragonard pour qui la nature est source d'admiration. C'est cette même admiration qu'il a pour Cézanne au sujet de sa capacité à communiquer avec la nature. Gérard de Cortanze est convaincu qu'une telle obsession se compare à celle de Hemingway près du lac Walloon : retrouver le paradis perdu par l'écriture. Sollers est comme le philosophe épicurien : il pense (lit) mieux au jardin. C'est donc le lieu du bonheur et de la gaieté. « Aucune ambiguïté : « *Le jardin, c'est le sujet heureux. Le repos dans le paradis. Évidemment, que voulez-vous, le paradis est un jardin* »³⁴ ».

L'enfance est une piste à suivre qui mène en des lieux qui évoquent pour la mémoire cet univers merveilleux où il a grandi à l'abri du reste du monde. Un monde parallèle à plusieurs niveaux qui commence par cette vie familiale juxtaposée à celle des autres Joyaux. Tout le principe du dédoublement vécu enfant ouvre des pistes d'interprétation. La cohabitation symétrique des deux frères ayant épousé les deux soeurs hante le jeune Sollers et l'intéresse tôt à cette question du double. « J'ai toujours pensé mettre une petite annonce dans les journaux pour savoir si je n'avais pas, par hasard, ici ou là, un jumeau psychique (PJ, 31) » C'est la possibilité que Sollers soit par sa vie dans ses romans sans que ses personnages soient vraiment lui.

³⁴ *Ibid.*, p. 66.

Car cette rencontre entre sa vie et son œuvre fait-elle réellement de lui un personnage de ses romans au sens propre ? Ne pouvons-nous pas penser cette autobiographie construite par procuration ? Il ne faut jamais oublier la part d'expériences qu'il a empruntées aux autres pour mettre bien en évidence ce qui le sépare des autres. Car qui peut prétendre avoir suffisamment à dire sur soi ? Sollers est né à plusieurs reprises, confie-t-il. Une de ces naissances représente sa conscience de la parole. Et une autre, de l'érotisme. Réalité qu'il découvre tant dans la vie que dans les livres d'images. Il y a donc diverses naissances qui symbolisent aussi la rupture. Mais quel serait l'intérêt de sa vie si elle n'avait pas été ponctuée de telles ruptures ? Les femmes jouent par exemple un tel rôle dans sa vie.

1.6 Sollers et les femmes

Tout comme les lieux de l'enfance sont intégrés à l'œuvre de manière très subjective, les femmes de son enfance sont une autre dimension fondamentale qui exerce une force déterminante dans l'univers sollersien. Selon une confidence de Sollers à David Hayman, son impulsion à écrire provient des femmes. Pour preuve selon Cortanze : « La mort de Laure : événement fondateur. [...] Dans une propriété bordelaise, la mort prématurée d'une très jolie femme oriente à jamais l'existence de son neveu³⁵ ». Et puis il y a la mère à laquelle il ressemble presque trop. Donc, dès le début, il y a : la tante, ses deux soeurs, mais surtout sa mère. Or, du fait que Sollers et elle se ressemblent tant, il faut au départ fuir.

Ma réputation n'arrange pas non plus les choses... L'ex-maoïsme... La pornographie... C'est bien votre fils, n'est-ce pas?... On peut dire qu'il défraye la chronique... Quelle santé dans son dernier livre!... Toutes ces

³⁵ *Ibid.*, p. 33-34.

femmes... Votre belle-fille ne s'en formalise pas?... Quelle éducation lui avez-vous donnée?... Elle me défend comme elle peut, Lena, par l'humour... Elle me pardonne tout, maintenant... Du moment que j'ai du succès... Notre guerre est finie, elle a été implacable, elle l'a même oubliée, c'est mieux... Elle se raconterait même qu'elle m'a aidé ou encouragé si, à ce moment, je ne lui faisais pas un clin d'œil... On rit... La faire rire, tout est là... Aussitôt, elle est pleine d'anecdotes drôles, elle laisse tomber ses lamentations, s'élançe comme une jeune actrice dans des rôles de composition comiques... Elle imite les uns, les autres, ses voisins, ses cassées par le poids du temps... elle a un don inné pour les prendre de l'intérieur avec leurs précautions et leur prétention, leur hypocrisie et arrières-pensées, leur malveillance... Elle semble savoir d'instinct d'où ils viennent : du Mal; et où ils vont : au Mal... elle est sorcière, Lena, elle sent tout... Pas question de lui raconter des histoires... Elle a le savoir de la souffrance physique, le cancer du sein surmonté, le souffle cardiaque, brûlure intestinale, longues nuits d'insomnie... Cri rentré en soi, et gaieté immédiate si elle trouve quelqu'un pour l'entendre... Elle se bat dans les ténèbres. Les prémonitions, l'intuition... (PJ, 37-38)

C'est une position ironique de la part de cette mère que Sollers va reprendre à son compte. La stratégie ici, c'est qu'il faut rester apparemment masqué pour mieux agir. L'indépendance dont a fait preuve sa mère a sûrement eu un impact sur la nature forte et indépendante de l'écrivain et son attention pour des femmes ayant de l'esprit et du pouvoir. « C'est un fait, cette image d'une mère délicieuse, au très grand caractère, très douée, répétons-le, pour l'humour, oriente une vie à jamais³⁶ ».

Autre influence féminine essentielle, dans *Une Curieuse solitude*, le romancier qu'est devenu Sollers nous présente Concha, la domestique espagnole qui travailla dans cette famille et qui contribua à faire l'éducation du jeune homme sur le plaisir procuré par les corps qui se rencontrent. Cette éducation, nous dit Sollers, fut obtenue gratuitement, et à domicile. Situation rare qui ne peut qu'être un moment privilégié dont il gardera le souvenir à travers les autres femmes et l'écriture. Vivre va donc impliquer fondamentalement obtenir du plaisir, désirer la femme qui a tant à offrir. Sollers est de plus fasciné par tout ce vocabulaire (espagnol) qui décrit

³⁶ *Ibid.*, p. 41.

l'univers sexuel. Et puis, écrit-il dans *Une Curieuse solitude*, il y a le départ de Concha, d'autres aventures, une certaine déception dans l'oubli. C'est l'autre versant de la sexualité. « Entre les sensibilités qui ont aimé le même corps, se crée cette trouble complicité – le calcul d'apprendre un autre et peut-être le véritable visage de qui, par l'amour, nous fut si étranger³⁷ ». C'est la part du jeu qui procure la douleur, le contraire du plaisir, mais qui situe l'homme sur les limites du corps. Et encore ici, l'écriture va jouer un rôle fondamental dans le traitement de ces expériences. Comment à la fois oublier la douleur et ne pas oublier les souvenirs heureux : il y a toujours l'écriture qui porte finalement tout le corps.

Il n'y a que lui, le roman, pour l'affirmer, le temps, le retourner, le transformer, le retrouver, le faire respirer sous vos yeux comme une peau d'étalon de course, l'isoler, l'écouter, le dilater et le contracter, l'accélérer, le freiner, lui, et le cavalier qui l'écrit, qui le lit; qui écrit et lit sa propre vie comme elle est vraiment. Et ils sont là, maintenant, autour de moi, réellement là, Octave, Lena, Lucien, Odette et Louis, et Paul, Hélène et Laure, et les autres, tous les autres, avec leurs pauvres visages, certains presque complètement rongés par la nuit; et, oui, ils sont là quand même pour me dire : « Tiens bon, ne renonce pas, insiste, ne va pas encore dormir, fais-nous vivre, fais-toi vivre à travers nous, on t'en prie, c'est ça, on t'en prie... Avec nos limites et tes limites, les terribles limites... Si nous avions su... Si tu savais... Il faudrait que tu oses savoir... L'instant... Le formidable instant... » (PJ, 190-1)

³⁷ Philippe Sollers, *Une curieuse solitude*, p. 70.

1.7 L'impact de l'Occupation

Pas cadencés, bottes, camions, chants, arrêts métalliques, bruits de crosses sur les pavés... Ils étaient là. Ils sont là. Je sens la lumière frapper le bois gris des volets entrebâillés. Je suis dans les bras de Lena. Les maisons sont suspendues, la ville annulée. « Raus! » « Schnell! » Ils s'installent chez nous, voilà. La moitié du rez-de-chaussée, officier, ordonnance. Le capitaine a sa chambre dans le bureau, c'est un Autrichien modéré, il montre des photos de sa femme, de sa fille, fait semblant de ne pas entendre Radio Londres au premier étage, partira vers l'Espagne à pied, béret basque et costume civil. L'ordonnance est un roux, prussien et cireur. Bottes, bottes, bottes. Ils n'arrêtent pas de rentrer, de sortir, claquements de portières là-bas, devant la grille du jardin, nuit et jour. Ils téléphonent. Ils chantonnet. Ils sont chez eux. C'est comme ça qu'il y a eu tout de suite trois mondes : l'allemand officiel; l'anglais clandestin et chiffré; et puis un autre, mi-allemand mi-anglais, glissant dans l'irréalité et la gratuité permanente. Trois ans, quatre ans, cinq ans... (PJ, 84)

Il n'y a pas que la vie privée qui influence l'écriture de Sollers, mais également des événements de la vie publique tels la guerre de 39-45. Avec sa mère et l'ensemble de sa famille, il vit un événement essentiel à Bordeaux : l'occupation allemande. Toute la famille prend une part relativement active à la *résistance* toute proportion gardée. L'expérience de la guerre mais surtout l'occupation allemande va sûrement être parmi les premiers moments forts de la vie de Philippe Joyaux qui va marquer l'œuvre à venir, formant ainsi une autre rupture dans son œuvre. Les multiples événements survenus à Bordeaux durant l'occupation ont produit un effet important sur l'enfant de quatre ans qui vont alimenter le discours sollersien et expliquer sa vision du nationalisme, de la guerre et des hommes qui ont réfléchi sur la question.

A ma connaissance, peu de livres français traitent de ce sujet. Je ne sais pas de quoi parlent les écrivains, je trouve ça bizarre ou alors je soupçonne qu'ils ont un problème avec cette période; rien n'est clair dans leur tête³⁸.

³⁸ Carole Vantroys, *op. cit.*, p. 32.

La présence des Allemands et de leurs drapeaux, les bombardements alliés, les étoiles jaunes sur le manteau de nombreux résidents, les réfugiés et les soldats à cacher sont autant d'images qui marquent son imaginaire. « La guerre, lorsqu'on est un enfant, peut être un spectacle [...]»³⁹. De plus il y a les positions familiales claires : on est pour l'axe anglo-saxon et contre la France de Vichy. Devant la collaboration que manifestent certains Français, Sollers considère d'autant plus le courage des Anglais. Comment ne pas manifester des sentiments anglophiles devant leur courage ? Sollers s'en souviendra et on lui reprochera ce manque de patriotisme. Cependant, ce qui est indéniable, c'est que l'antisémitisme va accentuer sa conviction qu'il faut dépasser les limites de la nation et des cultures locales, trop restrictives, et apprendre des langues parce qu'elles permettent la communication et le sens de la vie. La vie durant la guerre et l'occupation permet alors des formes de langages bien différentes qui marquent un jeune enfant. Elles ont eu une influence sur Sollers.

Une enfance dans la guerre sensibilise une forme de précarité, de marginalité dont il est bien difficile de se départir. Que fait l'enfant ? Il écoute, il enregistre les situations où les chocs verbaux ont lieu, il capte ce qu'on chuchote. Il n'a pas de vision globale des choses mais possède un chapelet de souvenirs précis⁴⁰.

La vie sous l'Occupation va former un nouveau tissu de rapports sémantiques porteurs d'une multitude de sens que Sollers va étendre à l'ensemble des êtres humains dans l'après-guerre. Cela a comme conséquence de produire des positions évidemment marginales et grandement contestées. L'appui qu'il apportera à l'œuvre de Céline par exemple s'explique par cette révolte contre le Français moyen qui cache et se cache des réalités honteuses, dont la collaboration. Il remet ainsi Céline à sa juste place. C'est pour cette raison que Sollers fut le premier à prendre systématiquement la défense de l'écrivain controversé (bien que politiquement cela

³⁹ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 14

⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

soit difficile) car cela *dissimulait une hypocrisie* évidente qui était intolérable du point de vue intellectuel et moral. Du moins, qu'on avait « le droit à l'écart, partout et toujours⁴¹ ». Essentiellement, il y avait une œuvre à préserver et elle était beaucoup plus capitale que tous les jugements sur son auteur.

Sollers pose la question : comment peut-on sérieusement condamner Céline quand le petit Français a concrètement apporté son appui à l'envahisseur et au criminel de guerre? Sollers se place de l'autre côté du miroir et se sent plus à sa place dans la critique de ce qui n'est pas exceptionnel plutôt que dans la norme qui soutient *passivement* les événements. Au fond, l'œuvre écrite justifie les choses à faire. La pensée précède l'action. Sa famille a donné l'exemple, tel un livre, et son action d'écrivain est conséquente. De la même façon que les Joyaux ont louangé le peuple anglais et sa culture, de même Sollers choisit de sauver une œuvre exceptionnelle de son siècle si pauvre en style.

L'enfant témoin de cette guerre, devenu adulte et écrivain, décide de devenir remuant, de rappeler aux Français cet épisode épineux, de gratter la plaie à demi consciente. En retour, la société se défend, redouble le mensonge, en fabrique un nouveau, sous-estime, escamote, cache qui propose de démasquer le mensonge. L'enfant devenu écrivain refuse l'amnésie générale et parle justement de sa famille⁴².

« En somme : l'enfance permet de traverser les malheurs du temps comme en rêve⁴³ ». Autant Sollers a tenté d'en finir rapidement avec une certaine jeunesse, autant il confie avoir toujours eu la sensation d'être plus mature que les adultes qui l'entouraient et qu'il a tout fait pour préserver cette enfance onirique bien présente dans son œuvre. « Philippe Sollers ne veut rien oublier, n'araser aucun *souvenir*⁴⁴ ».

⁴¹ Alice Granger Guitard, À propos de *Voyager avec Céline* de Philippe Alméras, Éditions Dualpha, 2003, in www.e-litterature.net, (25 janv 2004), p. 8.

⁴² Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 20.

⁴³ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

C'est toute la question de la *temporalité* qui est abordée avec celle de la mémoire et de l'enfance. Il faut tenter de ne rien oublier par l'acte de l'écriture qui se veut témoin de la vie et de l'histoire. Et cela passe par la représentation de multiples petits détails, dans un temps passé qui est toujours présent.

Où que je me trouve, je peux revenir soudain à Bordeaux par la couleur ou par le vin, par un signal lumineux sombre ou par un certain parfum dans la bouche. Avant d'être la ville où je suis né, Bordeaux est ainsi une information diffuse, distribuée dans les tissus (« une écharpe bordeaux ») ou le contenu des bouteilles. Le mot de *bordeaux* lui-même, en dehors de l'étymologie, évoque pour moi la rive, le lieu stable d'où l'on pourrait voir, indéfiniment, couler l'espace et le temps (GG, Encore Bordeaux, 636).

1.8 Bordeaux et les écrivains

Ainsi, les lieux, les gens et les événements privés et publics liés à l'enfance de l'écrivain constituent une banque impressionnante de référents dans l'œuvre de Sollers. Ce qui constitue un fil conducteur parmi tous ces aspects, c'est la ville de Bordeaux. Or, l'autre richesse de la ville ce sont ses écrivains importants. Il se dégage alors de Bordeaux un esprit marqué par l'empreinte d'écrivains résident ou qui furent de passage, pour lesquels Sollers a beaucoup d'admiration. Parce que c'est une ville portuaire, elle est le lieu de transits, de départs, d'arrivées de nombreuses personnes. Baudelaire, Morand, Lautréamont et Hemingway y ont transité dans le passé. Mais ce fut aussi la terre de La Boétie, Montaigne, Montesquieu. « Triangle véridique (PJ, 41-42) ». Et bien sûr Mauriac. Des penseurs qui ont donné une dimension rebelle à cette ville de la Gironde. « Oui, Françaises, Français, nous sommes suspects, nous avons toujours comploté contre vous (PJ, 41) » ...

Et puis il y a eu les poètes de passage qui rendirent hommage à la ville : Stendhal et Hölderlin. Ainsi, le fait que tant *d'esprit* soit passé par Bordeaux n'est pas sans

allumer une certaine flamme chez un jeune homme épris de culture et désireux de s'exprimer par la littérature. Cependant, au-delà de l'inspiration suscitée par ces écrivains bordelais du passé, des écrivains établis et ayant beaucoup d'influence, à commencer par François Mauriac, ont très concrètement aidé Philippe Sollers à entrer par la grande porte dans le monde littéraire français. En fait, il leur doit beaucoup, bien que Sollers soumette, dès ses débuts, des œuvres de grande qualité aux yeux de ses mentors, ne leur laissant pas beaucoup de choix.

Parmi les raisons que j'ai de vous écrire, il me plaît de choisir celle-ci, la plus insignifiante : j'ai 20 ans et je suis bordelais. Bon, direz-vous, mais qu'y a-t-il là qui justifie cette indiscretion? Hélas, j'ai ce malheur de n'être pas froissé avec la littérature et d'avoir contre moi un informe (mais court!) manuscrit dont j'aimerais savoir les faiblesses...⁴⁵

Ces quelques lignes de correspondance que Sollers envoie le 14 décembre 1956 au bordelais Jean Cayrol de la revue *Écrire*, revue éditée par le Seuil et qui deviendra le laboratoire dans lequel naîtra *Tel Quel*, sont en fait les premiers pas du jeune Joyaux pour pénétrer l'univers littéraire reconnu. Jean Cayrol est considéré comme une « (...) des figures les plus prestigieuses et les plus respectées de la vie littéraire française⁴⁶ ». *Écrire* est toutefois une nouvelle revue qui cherche à mettre en évidence de jeunes talents, des écrivains n'ayant encore rien publié et qui méritent qu'on s'intéresse à eux. Sollers, dans sa lettre, parle de l'éventuelle publication d'un de ses textes dans la revue de Cayrol comme une « tentation ». Il ne manque pas de noter également dans cette courte lettre ses origines bordelaises et qu'il a l'honneur de connaître personnellement François Mauriac. Donc, dans un premier temps, Sollers commence à se référer à un premier contact littéraire, dû aux mêmes origines bordelaises, en espérant que Cayrol (lui-même de Bordeaux) se souviendra que Mauriac lui fut également d'une précieuse aide dans le passé pour se lancer en écriture. Il y a ici une manifestation d'une certaine circularité qui est à l'oeuvre.

⁴⁵ Cité par Philippe Forest, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

1.9 Le Défi

Jean Cayrol a tant été impressionné par cette lettre qu'il y répond et accepte de lire le manuscrit de trente pages qui deviendra *Le Défi*, texte qui sera publié dans le numéro 3 de *Écrire* en 1957. Le propos du texte est l'histoire de deux adolescents, dont Claire, qui vivent une passion qui dure le temps de consommer une première nuit d'amour. Par la suite il la rejette et elle se suicide. Constat froid qui fait toutefois encore référence à un certain romantisme qui s'inspire un peu de *l'Expérience intérieure* de Bataille, titre qui s'avérera être une véritable posture intellectuelle chez Sollers. Il y a inévitablement dans le *Défi* un constat des expériences de Philippe Joyaux dans cette nouvelle où l'idée du jeu sexuel est une expression de la vie même. Il y a par ce premier texte une volonté de « briser » sa vie de jeunesse.

Après avoir obtenu rapidement la reconnaissance d'écrivains tel Mauriac le catholique et Aragon le communiste, Sollers utilise la voie plus périlleuse de l'indépendance artistique, c'est-à-dire de la nouvelle littérature qui naît au début des années soixante. Il se manifeste alors durant cette période par la création d'une revue qui s'appellera *Tel Quel*. La mise sur pieds de cette revue aux Éditions du Seuil démontre la volonté de Philippe Sollers de ne pas suivre les traces de ceux qui lui ont ouvert les portes. Pour devenir l'écrivain qu'il souhaite être, il faudra donc couper en partie avec ses mentors, mais surtout avec sa famille. Joyaux devient alors vraiment Sollers. L'usage de ce pseudonyme avait été rendu nécessaire parce que la famille de Philippe Joyaux avait refusé de donner sa permission à Jean Cayrol de publier le texte *Le Défi* dans *Écrire*. La loi obligeait un éditeur à obtenir l'accord des parents pour les moins de 21 ans. Cependant, plus qu'un pseudonyme, c'est à un véritable programme intellectuel que nous convie Sollers par le choix de ce nom.

1.10 Étymologie de Sollers

« Sollers, pseudonyme pris en 1957 au moment de la publication d'un texte de trente-cinq pages intitulé *Le Défi*⁴⁷ » Il est intéressant de noter que Joyaux signifie « bijoux », mais aussi « jouet », le concept du jeu étant un aspect fondamental dans l'œuvre sollersienne. Il est ironique que même dans son nom d'origine il y ait des traces aussi significatives. Cependant, les choses étant ce qu'elles sont à ce moment, Sollers se tourne encore une fois vers l'héritage de sa ville et de sa région. Comme la présence romaine a été déterminante dans l'histoire de Bordeaux, le latin va contribuer à lui faire une nouvelle identité.

Je me revois, un soir, rentrant du lycée, assis devant mon dictionnaire de latin, étudiant les implications du mot *sollers*. Venant de *sollus* (avec deux l !) et *ars*. « Tout entier art. » *Sollus* est le même radical que le grec *holos*, qui veut dire : « entièrement, sans reste. » D'où hologramme. Holocauste. Absolument dédié à l'art. Brûlure! Sacrifice! Sainteté! Mais, en même temps, *sollers* veut dire : habile, intelligent, ingénieux, adroit, rusé, le terrain le plus apte à produire... (PJ, 72)

En choisissant ce nom de Sollers, le jeune écrivain se délivre et se renomme. Il n'y aura pas de demi-mesure. Le nom est porteur de beaucoup de sens et cela va le suivre dans toute son œuvre. Il s'agit ici d'un programme ambitieux qui annonce ses couleurs dès ses premiers pas d'écrivain. La gratuité n'a donc pas sa place dans l'œuvre de l'auteur, et plus encore il a même la prétention de créer des liens qui dépassent le cap de l'évidence. Il y a souvent dans l'œuvre de Sollers une volonté de pousser à ses limites les plus extrêmes le sens possible d'un terme pour créer un sens proprement sollersien, créant ainsi une logique sollersienne. Cette signification peut aller encore plus loin si des combinaisons ou des associations sont effectuées. Si on se réfère encore une fois au passage précédent de *Portrait du joueur*, on constate que dans l'étymologie de « sollers » il y a cette multitude de sens divers qui, abordés

⁴⁷ Pascal Louvrier, *op. cit.*, p. 14.

simultanément, ouvrent d'autres perspectives qui sont, à la limite, contradictoires. Dans la totalité, dans l'excès, il y a des contraires qui sont apparemment irréconciliables mais qui, dans l'esprit de l'écrivain, peuvent très bien cohabiter ensemble. Il voit des liens où les autres verraient du rejet. Cela prendra forme dans les recherches effectuées dans le cadre de la publication de la revue *Tel Quel*.

1.11 Tel Quel et la rencontre de Ponge

L'époque de *Tel Quel* est un moment particulier dans la démarche de Sollers. Il va clairement afficher ses idées et diriger à sa manière les destinées de cette revue qui a connu un succès éclatant à la fin de la décennie soixante. Sollers va défendre ses goûts et ses valeurs littéraires, tout en dénonçant vivement ce à quoi il est opposé. Il y a entre autres tout ce qui concerne les idéologies, la politique, la littérature engagée, l'existentialisme. Les témoignages de membres de la revue tels Jean Thibaudeau sont explicites. Sollers se radicalise à cette époque de sa vie. Il s'y fait des alliés mais aussi des adversaires. Ses appuis au marxisme, au maoïsme, au surréalisme et à la psychanalyse sont autant de moments d'exploration, de conviction et de conflit.

La lecture des textes de Mallarmé et Lautréamont crée un lien important entre Sollers et les surréalistes. La curiosité et la recherche du goût établissent les bases d'une association très forte avec toutes les tendances idéologiques dénonçant les valeurs bourgeoises, notamment dans la sphère littéraire. Ce fut le cas du groupe de Breton qui se caractérisait par ses multiples intérêts, artistique, littéraire, politique et économique et ce, dans un cadre collectif où l'esprit dépasse les limites de la subjectivité. Ce travail en équipe a rejoint, pour un temps, les idéaux sollersiens. Du moins jusqu'au moment où la revue ne sera l'apanage que des propres intérêts de Sollers au début des années 70.

Sollers. En 1962, pour la radio, mais aussi bien dans sa *Logique de la fiction*, il se reconnaît en Breton. Toutes choses égales, il a absolument raison. Il est alors, à *Tel Quel*, ce que Breton avait été chez les surréalistes, à leur meilleure époque⁴⁸.

Il y a apparemment un parallèle entre les deux hommes. Ils ont dirigé leur mouvement avec la même conviction arbitraire. Car *Tel Quel* est plus qu'une revue, c'est un mouvement engagé dans la défense du nouveau roman. La fondation de ce trimestriel est le résultat de la rencontre inusitée de Sollers et Jean-Edern Hallier en 1958 et est prise en main par les Éditions du Seuil en 1960. Rapidement, cette revue qui veut défendre la nouvelle littérature attire des figures importantes de l'époque : Ponge, Bataille, Robbe-Grillet, Butor, Foucault, Barthes. Sont aussi publiés des inédits et des traductions d'écrivains établis qui correspondent à la politique éditoriale.

Le mandat du jeune groupe est donc de promouvoir l'avant-garde littéraire et il le fait sans concession. Au point que les membres qui sortent trop du rang tel Jean-René Huguenin sont bannis. Quelle est la règle qui peut traduire l'esprit de la revue? La *tendance* parmi le groupe serait selon les mots de Foucault « le discours lié à l'acte d'écrire, contemporain de son déroulement et enfermé en lui⁴⁹ ». Ceux qui semblent maintenir la forme du roman et de la poésie bourgeoise sont fortement interpellés et invités à maintenir la ligne stylistique de la revue. Cependant des ruptures sont inévitables et Sollers figure parmi les membres intransigeants qui assurent le maintien de la ligne éditoriale de *Tel Quel*. Avec Marcelin Pleynet, ils sont les seuls autorisés à fixer la théorie de la nouvelle « science » littéraire. Hallier est finalement évincé du groupe.

⁴⁸ Jean Thibaudeau, *Mes années Tel Quel*, Paris, Éditions Écriture, 1994, p. 189.

⁴⁹ Cité par Jean Thibaudeau, *op. cit.*, p. 106.

Parmi les écrivains avec lesquels Sollers est particulièrement lié, il y a Francis Ponge. Ponge a surtout le mérite de servir de mentor à Sollers et aux autres amis avant même tous leurs projets littéraires. « Ponge à l'évidence est du premier jour de *Tel Quel*⁵⁰ ». Sollers l'a rencontré par hasard à l'Alliance française durant ses études commerciales en 1956. *Tel Quel* et les projets littéraires naîtront de cette rencontre avec Ponge qui, à cette époque, donne des conférences à l'Alliance française pour gagner un peu d'argent. Il y a alors un lien essentiel qui s'établit entre l'auteur de *Parti pris des choses* publié chez Gallimard et le fondateur de *Tel Quel* qui offre à Ponge de faire revivre des textes importants dans la revue tels *La Figue* et *Le Pré*. Sollers devient un important défenseur sur la place publique du poète encore mal reçu, tant par les anciens que par les modernes⁵¹. Dix ans plus tard, les douze entretiens radiophoniques de 1966 entre les deux hommes expriment encore un intérêt commun de s'affranchir du poids de la tradition. Malgré sa multitude de contacts avec maintes personnes influentes, Ponge reste longtemps isolé et dans une position matérielle difficile. C'est toutefois en conformité avec ses principes qu'il a bâti lentement son œuvre, sans concession, dans un esprit de totale liberté.

Il me semble d'abord que, dans cette société, toute force réelle doit être cherchée en marge, à l'écart, et dans une position de contestation qui implique à la fois une technique positive et un refus de tout compromis théorique et pratique. Si je me réfère à mon expérience personnelle, j'ai lu pour la première fois un texte de vous, par hasard, dans une anthologie. J'étais très jeune, mais l'impression ressentie a été immédiatement celle d'un antilyrisme, d'une volonté de communication neuve, d'une « sortie du manège », comme vous diriez, d'une sortie du « ronron poétique », et d'une reconsidération élémentaire, lexicale, organique, à la mesure d'une crise radicale⁵².

Dans le premier entretien radiophonique avec Ponge, Sollers aborde justement la question du risque pour l'écrivain d'être récupéré ou englouti dans une idéologie qui dénaturerait son œuvre. C'est par le terme « d'obscurantisme » que Sollers qualifie

⁵⁰ Jean Thibaudeau, *op. cit.*, p. 61.

⁵¹ Voir Philippe Forest, *op. cit.*, p. 24.

⁵² Philippe Sollers, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, 1980, p.11.

notre époque. Elle cherche selon lui à recentrer toutes les tentatives de dérive vers une manière d'être plus conventionnelle. L'écrivain doit donc, pour survivre, trahir sa propre expérience d'écriture en n'écrivant qu'à temps perdu, après avoir âprement gagné sa vie. Ce fut longtemps le cas de Ponge, constamment obligé de travailler pour faire vivre sa famille. Cependant il a tenté maintes fois d'en finir avec cette situation, rendant sa condition alors impossible. « Vous entendez un homme qui a choisi, voici longtemps, de *vivre* d'une certaine manière, *d'agir* d'une certaine manière⁵³ ».

Or cette manière est un art de coder et décoder, c'est-à-dire de communiquer et de comprendre de l'intérieur le monde contemporain. Cela sera repris par Sollers dans sa volonté d'occuper le plus d'espace possible dans les médias pour les pénétrer de l'intérieur et ainsi agir sur l'information. L'écriture devient alors une façon active de s'engager dans le monde. Si on adhère, selon Ponge, à un certain type de langage, c'est par goût. Or, il déclare à Sollers que s'il est parvenu à l'écriture ce n'est pas par goût pour le langage qui est pratiqué dans nos sociétés, mais par « dégoût ». Cependant, la société est tenace et a de nombreux moyens de résister aux assauts des langages plus subversifs.

Oui. Je parlais de noyer le poisson, mais il y a une façon qui n'est pas tout à fait de le noyer, mais de le faire, par exemple, passer dans un autre bocal. La confusion est telle, en ce qui concerne la littérature et le classement, la hiérarchisation des écrivains, actuellement, qu'on considère comme écrivains des gens qui en viennent, par exemple, à écrire des *Mémoires*⁵⁴.

Que faire avec ce langage commun qui s'assure de contrôler la littérature? Que reste-t-il de la littérature quand elle est passée entre les mains de toutes ces personnes incompetentes, ces « ratés de la littérature » comme les appelle Ponge dans les *Entretiens*, qui font en sorte de déterminer qui aura droit à la diffusion et quelle

⁵³ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

lecture nous devons faire des textes, commente Sollers. L'intelligibilité d'un texte et son sens sont fixés a priori et c'est ce qui explique que des écrivains comme Ponge, qui ne se plient pas aux mesures du jugement, soient systématiquement ignorés. Ces expériences ont toutefois lieu malgré la volonté générale de les ignorer et elles ont pour auteurs Mallarmé et Lautréamont. Sollers et Ponge ne peuvent faire abstraction de leur legs littéraire. Sollers dit dans le deuxième entretien :

Vous avez cette particularité à mes yeux de ne pas pouvoir faire comme si un certain nombre de textes fondamentaux n'avaient pas existé, alors que tout le monde, au fond, fait comme si ces textes n'avaient pas eu lieu, n'étaient pas opérants, effectifs⁵⁵.

Et Ponge de répondre à Sollers sans qu'il y ait une quelconque opposition à l'idée avancée par ce dernier : « Il faut *travailler* à partir de la découverte faite par Rimbaud et Lautréamont, de la nécessité d'une nouvelle rhétorique⁵⁶ ». Rhétorique qui se veut plus objective que subjective, plus scientifique que métaphysique. La linguistique, vue par le groupe de *Tel Quel*, doit donc être conçue comme une pratique plus proche de la science que de la culture. De cette façon, l'héritage des écrivains importants sera réévalué selon de nouveaux critères qui échapperont aux clichés des institutions bourgeoises qui se dépêchent de classer des auteurs tel Rimbaud dans les manuels scolaires comme des poètes maudits, ce qui est selon Sollers ni plus ni moins qu'une « faribole romantique ». C'est ainsi que la plupart du temps, devant la toute-puissance des conventions en littérature (le désir de clarté, de mesure, d'ordre), il faut admettre que c'est la « langue de l'ennemi » qui triomphe et que seule la résistance peut assurer de ne pas être englouti par les grands ensembles. Le terme « ennemi » est de Ponge. Et comme pour faire un clin d'œil à Sollers, dans le quatrième entretien : « Je m'aperçois soudain du côté sans vergogne et parfaitement cynique, parfaitement répugnant des adultes par rapport aux

⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

enfants⁵⁷ ». Ponge aussi a retenu les leçons de l'enfance, lieu d'indépendance et d'isolement aux yeux de Sollers.

Dans ces années vingt, décidément révolutionnaires (elles seront sévèrement punies par la suite), tout ce qui a été refoulé ressurgit : Sade, Lautréamont, Rimbaud, l'explosion des frontières. *Ulysse*, de Joyce, vient de faire scandale. Georges Bataille est déjà là⁵⁸.

Selon Francis Ponge, après Claudel et Proust, les auteurs importants sont surréalistes. Cela est-il fondé? Dans *Femmes*, Sollers écrit des mots très durs à l'endroit d'Aragon, disant de lui qu'il « ne voyait rien ». En tout cas, Sollers et Ponge prendront tous les deux leur distance vis-à-vis du mouvement surréaliste. Rimbaud et Lautréamont avaient bien tiré leur épingle du jeu seuls et au fond mieux que tous les autres réunis. Il y a dans les textes et les commentaires de Sollers de cette époque telquellienne à la fois une volonté d'œuvrer dans un ensemble parfaitement uni, et une intuition des limites de ce procédé, montrant du même coup la reconnaissance d'une pensée plus stylisée, plus marginale. Comme si inévitablement le style devenait primordial. Dans un des premiers commentaires critiques de Sollers pour *Tel Quel*, intitulé *Choisir son style*, il affirme au sujet du *Précis de décomposition* d'Émile Cioran⁵⁹ :

Sans doute, je trouvais un peu d'exagération dans ces affirmations anarchiques, et comme une volonté très arrêtée de « faire peur ». Mais il s'agissait de nous réveiller, de sortir enfin de l'Homme en le malmenant justement. Je n'avais rien, alors, contre les généralisations un peu hâtives. Au contraire. J'y voyais, contre les chemins laborieux et incertains de l'art, une manière éclatante de s'élever d'un seul coup au-dessus des problèmes, et, là, de s'appuyer sur eux⁶⁰.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁸ Philippe Sollers, Préface du *Con d'Irène* de Louis Aragon, Paris, Mercure de France, 2000, p. 6.

⁵⁹ Ce dernier ayant compté parmi les premières lectures de Sollers.

⁶⁰ Philippe Sollers, « Choisir son style », *Tel Quel*, no. 3 (automne 1960), p. 43.

Il y a dans ce commentaire une attitude morale qui annonce les ouvrages sollersiens des années ultérieures à *Tel Quel*. Sollers désire rester dans le rang éditorial de la revue, toutefois nous constatons une brèche dans l'esprit de groupe uniforme, esprit par rapport auquel Sollers et Ponge s'éloigneront, délaissant de plus en plus les dogmes trop radicaux. Ainsi, comme sous l'inspiration de Ponge, Sollers se rapproche de figures fortes de la littérature, marginales, mais plus libres d'esprit et de technique.

1.12 Proust et Céline

Ceux qui ont le mieux renouvelé le langage et le roman au vingtième siècle selon Sollers sont Proust, Kafka, Joyce et Céline. Voici quatre figures phares de ce siècle qui ont cerné de façon presque immanente l'art et la vie. C'est l'avant-garde qui, selon Sollers, a réussi à élever la littérature malgré une modernité qui permet tout, et surtout le mauvais goût. « En 1922, à la mort de Proust, et après la publication de l'*Ulysse* de Joyce, tout un monde semble pourtant sauvé des eaux, tiré vers le haut, lumineux, rationalisé, intact (GG, *Stratégie de Céline*, 151) ». Il y a donc un chaînon créé entre le 18^{ème} siècle et le monde de Céline en plein conflit mondial, Proust et Joyce ayant assuré une certaine stabilité au début du siècle après les controverses suscitées par les écrivains du dix-neuvième siècle tel Rimbaud, Baudelaire et Flaubert. Sollers les cite fréquemment et leurs oeuvres sont des phares autour desquels l'œuvre sollersienne tisse son discours pour défendre le style.

1.13 Proust et la mémoire

La présence de Marcel Proust dans l'œuvre de Sollers est une évidence non contestable tellement il y a de références et de similitudes entre les deux hommes, pour ne pas dire les deux enfants. *Une Curieuse solitude* est un texte de style

proustien, comme tout ce qu'il écrit au début. Mais les expériences sollersiennes, ses expériences dans le nouveau roman par exemple, ne pouvaient pas lui permettre de continuer dans ce style. Il a fallu *Le Parc* pour rompre avec ce type de littérature. Cependant, les idéaux de Proust marquent pour toujours l'écrivain Sollers. Les notions de temps et de mémoire sont définitivement un héritage de Proust. Sollers est définitivement attaché à son enfance. « (...) ni la place Saint-Sulpice, ni les reines en pierre du Luxembourg ne peuvent lui faire oublier les lieux de son enfance liés à des instants éclatants⁶¹ ». Ainsi, même l'arrivée à Paris dans les années soixante, son enthousiasme pour la capitale et ses richesses ne peuvent le détourner de cette enfance à Bordeaux qui tiendra toujours un rôle essentiel dans son œuvre, comme ce fut le cas de Proust.

1.14 Lecteurs malades

Lena était malade, j'étais malade. Asthme, otites à répétition... Jusqu'à la mastoïdite et à la trépanation, grande cicatrice bien visible derrière l'oreille droite... Drain dans la tête, crâne ouvert... Treize ans... Sensation d'avoir le cerveau directement aéré, communiquant du dedans au-dehors, comme le plongeur qui tient sous l'eau en respirant avec un jonc dans la bouche... Plaisir-douleur de l'incision du tympan, des compresses, du goutte-à-goutte; plaisir malsain de la fièvre avec ses millions de grains pensants à compter sur les draps liquides; plaisir écarlate des crises d'étouffements, la nuit bien à vous, minute par minute, un temps vécu jusqu'à la fibre et plein d'espoir, qui ne vous sera jamais enlevé, un temps saturé pour toujours; plaisir cruel des bronches sifflantes et de la pulsion du cœur au fond des oreilles, cramoisi et vermillon répandus partout, comme dans les contes...(PJ, 131-2)

Sollers évoque toutes les maladies qui l'ont frappé dans le passé pendant qu'il attend d'être réformé. Ainsi, les deux jeunes hommes (Proust et Sollers) ont beaucoup lu car ils étaient souvent malades. Pour ces deux écrivains, la présence de la maladie contribue à entrer dans l'univers des mots. Dans le cas de Sollers, c'est à la suite de la période de guerre que l'évidence se met en place. Il va s'intéresser au langage,

⁶¹ Pascal Louvrier, *op. cit.*, p. 32.

aux langues, en centrant toute son énergie sur lui-même et son projet. Sollers comprend très rapidement que l'écriture sera nécessaire à sa vie pour bien la comprendre, pour ne rien oublier de son passé. « Comme c'est loin, la vie, sa propre vie, quand on écrit... Comme ils sont loin, irréels, les autres, n'ayant jamais eu lieu, sans consistance et sans durée... Comme c'est faux, l'espace. Comme c'est vrai, une page (PJ, 120) ». Entre la maladie qui le pousse à écrire, et de mauvais résultats scolaires pour ses dissertations, il y a un écart, une volonté d'écrire qui transcende la souffrance du corps, et qui fait prendre conscience de l'acte d'écrire lui-même, de dire les choses qui sont provoquées par un corps non adapté.

-Votre voyage s'est bien passé?

-Non. Bizarre. Je suis rentré en catastrophe.

-Vous n'avez pas pu travailler?

-Non. Et j'ai malheureusement l'impression que ça va continuer. Passage à vide.

-Tout est plutôt vide en ce moment, non? Routine... On a l'impression qu'il n'y a plus que les malades à qui il arrive quelque chose... La souffrance et la mort, ça, ça tient le coup (PJ, 112).

Corps et esprit semblent constituer deux mondes qui coïncident, et le corps a toujours le pouvoir de rappeler à Sollers son état, sa condition latente. Comme Artaud, Genet et Montaigne, chez Sollers c'est le corps qui influe sur le rythme de l'écriture. Ses livres deviennent la signature de son propre corps comme le dit si bien Gérard de Cortanze. La maladie joue donc un rôle dans l'écriture, et comme de raison établit des points de repère très nets pour la mémoire. L'immobilité et la tranquillité nécessaires seront toutes de bonnes raisons pour approfondir une réflexion sur soi et le monde.

Nous avons tort de croire aux faits, écrit Deleuze, il n'y a que des signes. Nous avons tort de croire à la vérité, il n'y a que des interprétations. Et encore : « Il n'existe pas de choses ni d'esprits, il n'y a que des corps : corps astraux, corps végétaux... La biologie aurait raison, si elle savait que les corps en eux-mêmes sont déjà langage. Les linguistes auraient raison s'ils savaient que le langage est toujours celui des corps»⁶².

Ainsi, Proust était soumis à des contraintes dans sa quête que représente *La Recherche du temps perdu*. Ces contraintes selon Deleuze sont les signes, le langage qui affecte la pensée. Approcher la vérité, c'est utiliser le langage et donc l'interpréter. Si l'art est si haut placé dans la vision de Proust, c'est qu'il associe les signes et le sens. Il dépasse même la mémoire. Par les signes, l'art, nous pouvons déchiffrer ce que sont la vie et ainsi une certaine vérité.

1.15 Le style de Céline

Je fouillais donc ses papiers avec l'ardeur d'un critique sur le point de prononcer sur un personnage célèbre un jugement inattendu et qui, même s'il lui est défavorable, ne diminuera en rien son prestige mais lui donnera au contraire plus de noirceur ou d'ambiguïté⁶³.

Ce commentaire de Sollers à propos de sa gouvernante Concha nous semble traduire une certaine conception du créateur qui ose s'aventurer dans un univers sombre qui est peut-être plus près de la réalité que tout ce que nous supposons. Et c'est à Louis-Ferdinand Céline que nous pensons. Bien que les autres membres de ce quatuor du 20^{ème} siècle dont nous avons mentionné les noms pourraient être associés à cette description, la figure de Céline semble parfaitement correspondre à ce portrait de l'artiste qui gagne à s'assombrir pour grandir. Dans son étude sur Céline, Sollers nous dit que le *Voyage* est « une manière de symphonie littéraire émotive (GG, Stratégie de Céline, 152) », lien évident entre le roman traditionnel et l'œuvre à lire à haute voix qui se rapproche de certains textes sollersiens dont *Paradis* (1981). Ce

⁶² Cité par Philippe Sollers, « Gilles Deleuze : Proust et les signes », *Tel Quel*, (hiver 1965), p. 94.

⁶³ Philippe Sollers, *Une curieuse solitude*, p. 63.

nouveau processus littéraire introduit par Céline a pour but d'instruire et d'amuser selon Sollers qui reprend le propos même de Céline. Il est évident que Sollers reprend à son avantage cette forme de paradoxe célinien où la persécution est au service de l'écriture. Nous pensons que cette stratégie de bataille de Céline est celle qui est reprise dans les textes de Sollers. Construction d'un mythe qui, chez Sollers, ne repose sur aucune *faute*. Sauf celle qu'il réclame et qui est son style *joyeux*.

Une distinction existe en effet entre les auteurs. C'est que Céline a « bousculé en une fois des tonnes de conformisme (*Ibid*, 153) », et que sa faute fut celle du siècle. Céline est aux yeux de Sollers un parfait incompris, le plus marginal, avec Artaud, des auteurs de son temps, et pourtant salué dès la publication du *Voyage* en 1932 par Sartre, Aragon et Gide. Marginal, car sa situation en tant qu'homme est précaire et ses appuis sont limités. Cependant, il trouve dans cette forme de déchéance l'argument littéraire dont il peut tirer profit. « Avec un flair infallible, Céline comprend tout de suite le parti qu'il peut tirer de cette situation. La question de fond, dit-il, n'est ni politique, ni morale. Le procès que l'on me fera n'aura qu'une seule cause : le style (*Ibid*, 155) ». Céline, en défenseur d'une concordance irréductible entre l'acte littéraire et la vie, va donc cultiver l'alliance entre sa personne et son art. Tout se joue dans la littérature et doit y rester. C'est le créateur qui écrit sa vie en la précédant, et qui ne veut être jugé que par son savoir-faire, non son savoir être. L'essentiel se situe sur le plan du style littéraire qui devient un art de vivre.

La nouvelle stratégie de Céline a été de se battre autrement, pour d'autres causes. L'ennemi, c'est celui qui se considère juste et bien. Celui qui s'expose et qui proclame sa force est celui qui démontre ainsi sa faiblesse. Il a probablement quelque chose à cacher. Il faut le démasquer parce qu'il se donne en spectacle. « Céline lui-même est un virtuose parodique de la publicité [...] (*Ibid*, 155) ».

L'affront final dit Sollers, c'est que le condamné Céline rit beaucoup, avec arrogance. Il s'amuse dans, avec la littérature en condamnant ceux qui se croient à l'abri de la critique et qui le jugent et le traitent de fou. Ainsi, Sollers reconnaît que Céline, par cette offensive, échappe à toutes les règles. Son propre style, ce que peut revendiquer Sollers à notre avis, lui procure une liberté qui échappe à toute valeur d'échange. Nous sommes en pleine ontologie. Céline est parce qu'il a son style.

A propos du style, Sollers écrit : « C'est une force de travail permanente, mais aussi de jouissance, ne devant rien à personne (*Ibid*, 155) ». Cela ressemble à une stratégie de guérilla, où le combattant ne répond pas aux règles de ceux qui les imposent arbitrairement. On imagine bien que Sollers s'est trouvé un allié pour livrer cette guerre du goût, et son choix des alliances est déjà suffisamment osé pour désormais paraître suspect. Mais il semble si près des valeurs de Céline, comment ne pas essayer de le défendre. Son goût pour le rire, le renversement des situations, cette détermination à situer le Paradis en Enfer, tout cela semble trop sollersien pour que l'écrivain de Bordeaux ne s'y retrouve pas.

CHAPITRE II

MYSTÉRIEUX MOZART

Tel Candide en plein 18^{ème} siècle, Sollers affirme dans la préface à la *Guerre du goût* : « Si c'est ici le meilleur des mondes possibles, que sont donc les autres (GG, Préface, 15) »? Heureusement, il y a Homère et les Grecs, la Bible et Dante, Villon et Montaigne, Rimbaud et Borgès, tous présents à un certain moment de l'Histoire pour défendre le goût. Cependant, le siècle qui par son génie et son art des bonnes manières inspire Philippe Sollers, c'est le siècle des Lumières. Il y a à ce moment une affluence des idées issues de toutes les sphères de la société, qui est encore très hiérarchisée, mais qui permet toutefois l'établissement d'un esprit qui forme le goût et le développe. À propos du *Tristram Shandy* de Laurence Sterne et de la littérature de cette époque, Sollers remarque « [...] une vivacité, une allégresse qui n'empêchaient pas mais devaient masquer sa philosophie et ses significations⁶⁴ ». Le dix-huitième siècle est donc pour Sollers un moment de l'histoire où une certaine conjoncture philosophique et artistique s'est mise en place pour créer un univers qui reflète une conception du goût, celle qui par exemple est inspirée de Voltaire, malgré toutes les apparentes contradictions qui peuvent être relevées.

Pour parler des Français, Voltaire a eu un jour cette définition : « [...] un composé d'ignorance, de superstition, de bêtise, de cruauté et de plaisanterie. » Qui ne voit qu'on pourrait, désormais, l'appliquer à l'humanité entière ? Oui, c'est bien ainsi que le monde va, à travers l'illettrisme galopant, la crédulité, l'oubli, la sottise, les massacres renouvelés, le divertissement agité. On se demande comment l'imposture du « voltairianisme », ce masque de tolérance sirupeuse, a pu être plaquée bourgeoisement sur le visage de ce géant lucide et

⁶⁴ Philippe Sollers, « Actualité de *Tristram Shandy* », p. 55.

mobile. Voltaire optimiste ? Quelle erreur ! Pessimiste ou nihiliste ? Pas davantage. Mais alors ? Alors, la vérité est qu'on ne le lit pas (GG, Voltaire aujourd'hui, 640).

Dans son texte, *L'Europe de l'esprit*, Sollers évoque la grandeur passée de la France, ce moment où elle était capable de défendre la liberté contre la tyrannie. Il y avait au dix-huitième siècle une conscience intellectuelle qui a agi pour abattre le totalitarisme. Selon Sollers, on aurait volontairement oublié ce siècle parce qu'il pouvait éveiller le soupçon vis-à-vis des totalitarismes en tout genre. Mais que reproche-t-on réellement au 18^{ème} siècle ? La même chose qu'à certains modernes tels que Proust et Céline. Ils sont trop originaux, trop complexes, trop exotiques, leurs fréquentations paraissent trop douteuses. Au fond, ils sont trop dérangeants pour le type de classement que l'on souhaite effectuer. Voltaire, Saint-Simon, Chateaubriand, le Marquis de Sade, Casanova, Laclos sont des auteurs qui sont inclassables parce qu'ils tentent de concilier cette *trinité discordante* qu'est le sexe, le cœur et l'esprit, selon Sollers. Le 20^{ème} siècle, bien qu'apparemment ouvert, semble avoir du mal à reconnaître la liberté d'esprit. Comment enseigner ces auteurs ?

Trop de traversées de frontières, trop de codes secrets, trop de bals, de fêtes, de concerts, d'absence de préjugés, de chevaux, d'uniformes, de femmes ; *trop de relativité*. Qui aimeriez-vous être ? demande-t-on, un jour, à Ligne. Réponse: « Une jolie femme jusqu'à trente ans, un général fort heureux et fort habile jusqu'à soixante, un cardinal jusqu'à quatre-vingts. » Voilà en effet ce que peut concevoir sans efforts quelqu'un qui a été élevé de la manière suivante : « Il me semble que j'ai été amoureux de ma nourrice et que ma gouvernante a été amoureuse de moi. Mlle Ducoron, c'était son nom, me faisait coucher toujours avec elle, me promenait sur toute sa grosse personne et me faisait danser tout nu (GG, *L'Europe de l'esprit*, 315) ».

Le goût pour les voyages, ce désir de passer les frontières, la fascination pour les secrets, la fête, la musique, les femmes, il est clair que ce sont là les objets de prédilection de Sollers, et qu'il les a retrouvés chez les auteurs français du 18^{ème}

siècle. C'est une marque très particulière de la démarche de Sollers. Il repère et identifie ce qui a de la valeur et constate ou déclare que cela a été oublié, volontairement ou pas. Il y a cette phrase dans *Une curieuse solitude* : « C'est bien quand nous vivons des moments exceptionnels que nous prenons la mesure de l'inattention générale⁶⁵ ». La posture de Sollers se donne comme celle d'un sujet qui voit des choses importantes qui auraient échappé à ses contemporains, et il puise sa force, son style, son ton, dans cette lutte contre le mauvais goût, en affirmant découvrir certains secrets bien gardés. C'est le cas avec Crébillon fils, auteur libertin du début du 18^{ème} siècle.

Dans une civilisation, la nôtre, où le métier, l'argent, la politique ont pris le dessus, quelle place reste-t-il pour les longs loisirs sans lesquels point d'amour ni de Crébillon fils ?... En ce temps qui ne peut supporter l'image du bonheur vrai, et qui se venge en inspirant aux zozottes la presse du cœur, aux gens intelligents une littérature de dérision et d'échec, Crébillon joue les trouble-ennui. On le lui fait bien voir.

On le lui fait bien voir, c'est-à-dire qu'on en fait un auteur secondaire, alors qu'il mérite une des premières places dans l'éblouissante fête de langue qui entraîne Voltaire, Diderot, Marivaux, Laclos, Sade. Jean Dagen, dans sa présentation de la nouvelle édition (enfin!) des *Lettres de la marquise de M*** au comte de R****¹, a raison de parler de ces « pages stendhaliennes où l'émotion coexiste avec la perception de l'artifice qui devrait l'abolir ». Comme nous sommes, oui, dans une époque lourde, analphabète et triste (celle du populisme précieux), tout doit avoir l'air authentique et démagogique, alors que règne, sous couvert de « cœur », une froideur rentabilisée. La brutalité d'un côté et le sentimentalisme de l'autre ont remplacé la sensibilité et l'ironie du goût. Il faudrait donc s'ennuyer ? Ce serait un dogme ? Eh bien, non (GG, *Le style et l'amour*, 357-8).

Il y a un lien évident pour l'esprit du 18^{ème} siècle entre la sensibilité, l'écriture et la vie. Cette équation semble toutefois perdre tout son sens avec la fin de ce siècle, qui a mis en évidence le corps, le désir et la vie même. Le siècle suivant sera plus moralisateur. Sollers parle constamment de goût car c'est selon lui la force d'une société; mais il aurait disparu de notre vocabulaire. Si ces valeurs étaient reçues

⁶⁵ Philippe Sollers, *Une curieuse solitude*, p. 36.

favorablement au siècle des Lumières, elles ne le sont déjà plus au siècle suivant. Le contraire de la posture d'un peintre comme Fragonard qui est, selon Sollers, porteur d'une joie de vivre et qui incarne la gratuité dans l'acte.

Littérature, peinture, musique. Fragonard est, par excellence, le peintre qui est conscient de ce noeud où les corps trouvent leur respiration essentielle. Le peu d'interprétation dont son œuvre est l'objet s'explique sans doute par là : la « solution » est trouvée, elle se représente heureusement, elle doit donc disparaître, sans reste. Voilà un monde sans problème [...] (GG, Les surprises de Fragonard, 34).

Sollers voit une forme d'immanence, de réel paisible dans l'œuvre de Fragonard, représentatif de l'esprit de certains créateurs du 18^{ème} siècle pour qui l'écrivain a de l'admiration. Le « crime » du peintre et des auteurs qui ont fait ce siècle est d'avoir osé montrer un monde stable, harmonieux, dont la représentation par les divers arts nous apparaît comme un retour au paradis. Dans un contexte où les rapports sociaux changent radicalement au 19^{ème}, il est évident que les valeurs mises de l'avant par le 18^{ème} qui plaisent tant au romancier sont écartées comme n'appartenant plus à un univers qui a alors décidé de la mécanisation du monde, de produire les objets en série. Ainsi, il y a une forme d'incompréhension entre ces deux siècles successifs. Sollers a choisi la légèreté du siècle des Lumières avec ses écrivains, peintres et musiciens. Or, Mozart serait-il l'homme de la musique qui incarnerait le mieux les idéaux sollersiens?

2.1 Mystérieux Mozart

Dans l'ouvrage *Mystérieux Mozart* (2001), Sollers offre un portrait personnel de Mozart, génie précoce et bien entendu en rupture avec son temps. Nous croyons qu'il faut envisager de parler d'un portrait plutôt que d'une biographie, car le texte ne prend pas officiellement la forme d'une biographie bien qu'il en ait les apparences. Il apparaît que la biographie sert plus objectivement la personne

étudiée, que les faits sont recueillis avec l'intention de les rapporter avec le plus de fidélité possible dans le but de montrer le personnage à divers moments de sa vie en fonction des événements qu'il aura connus et influencés. Or, chez Sollers, le texte est profondément marqué par son propre regard. Certes, des événements sont mis en évidence, des dates et des noms relevés avec exactitude. De plus, mentionnons que Sollers a visité les classiques que sont les ouvrages du couple Massin⁶⁶ et de Jean-Victor Hocquard⁶⁷, tous les trois grands connaisseurs de Mozart. Mais Sollers joue avec le temps et l'espace avec une certaine liberté qui nous oblige à penser que son ambition n'était pas de faire le simple récit de la vie de Mozart pour qui il a un respect indéniable, mais de le mettre au service de sa stratégie, car il participe de sa guerre du goût.

2.2 Intertextualité et mise en abîme

Comment décrire ce texte? Essayons de le comprendre dans la perspective que nous présentons depuis le début de ce travail : la circularité référentielle. D'abord le titre. A l'exception du nom de Sollers, il n'y a que ce titre *Mystérieux Mozart* sur la couverture du livre. Pas de sous-titre plus descriptif ni de référence précise quant à un genre littéraire. Le qualificatif « mystérieux » ne renvoie à rien d'autre que ce qu'il désigne communément : Mozart serait mystérieux. Pour qui? Nous devons en déduire qu'il en est ainsi selon Philippe Sollers. Considérant de plus que Sollers a touché à nombre de genres littéraires, tout est donc préalablement possible. Nous devons nous en remettre à Sollers lui-même pour essayer de décrire ce texte. C'est une affaire entre Mozart et lui.

La quatrième de couverture est tout a fait représentative de cette posture. Nous y voyons une photographie de Sollers assis au piano forte de Mozart à Salzbourg,

⁶⁶ Jean et Brigitte Massin, *Mozart*, Éd. Fayard, 1990, 1294 p.

⁶⁷ Jean-Victor Hocquard, *La Pensée de Mozart*, Éd. Le Seuil, 1958, 740 p.

devant un portrait de Mozart lui-même représenté face à un clavier qui pourrait être le même en fait.. Que pouvons-nous tirer comme conclusion?

Le *Mystérieux Mozart* de Philippe Sollers appartient, nul ne s'en étonnera, à la catégorie 'évocation égotiste'. La quatrième de couverture est, à cet égard, paradigmatique du projet du prolix écrivain : prendre place en toute simplicité au piano du compositeur et broder quelques variations sur le thème de 'l'énigme Mozart' jusqu'à l'autosatisfaction complète⁶⁸.

Sollers s'identifie d'une façon certaine au créateur qui est l'objet de son texte, autant dire que l'écrivain a trouvé une part de Mozart en lui, affirmant qu'il y a une unité de pensée entre les deux créateurs. L'intention de cette quatrième de couverture paraît assez explicite. Sollers donne le ton en commençant. Il y a ici auto-référence et mise en abîme.

L'« évocation égotiste » n'est donc pas un ouvrage biographique savant, l'absence totale de notes au bas des pages en fait foi. Les deux seules sources que nous offre l'auteur, sont un très court « choix bibliographique », et un « choix discographique » guère plus substantiel. Sollers mentionne allègrement de nombreux commentateurs en tout genre en ne les citant jamais, comme nous pourrions nous y attendre de la part d'un auteur qui accorde une valeur « scientifique » à son texte ou sa recherche. Si on se fie aux théories sur l'intertextualité, cette façon de faire est tout à fait délibérée. Sollers n'en est d'ailleurs pas à sa première expérience en la matière.

Le livre est donc un essai personnel sur Mozart, une variation sur le thème de Mozart et de la création d'exception. Mozart serait-il un personnage de *roman* tel que nous l'avons analysé au chapitre un? On y retrouve en tout cas la circularité référentielle propre à Philippe Sollers.

⁶⁸ Site internet de France5, Émission *Droits d'auteurs*, présentée par Frédéric Ferney, (novembre 2001), www.france5.fr/auteurs/004379/11/.

Voyons dans le texte ce qui peut nous éclairer? « Maintenant ce que je vais raconter est vrai, j'ai un témoin (MM, 27) ». Voilà une phrase significative, car elle pourrait affirmer qu'au fond tout ce que dit Sollers dans ce texte n'est pas absolument vrai, c'est-à-dire historique. Ces faits sont vrais par rapport à une certaine vision de Mozart, ils correspondent à la représentation sollersienne de Mozart. De toute manière, le titre qualifie déjà Mozart : il est mystérieux et ce qui est par essence mystérieux participe d'une révélation. « Mozart est ce cas observable de composition vivante, et c'est pourquoi sa biographie et son œuvre, si intimement liées, comportent une même révélation historique (MM, 72) ».

Il y a beaucoup de données dans cette phrase qui nous permettent de mieux comprendre les intentions de Philippe Sollers. Mozart est l'incarnation de la composition, donc de la création, et peut-être du mystère même de la création, d'où le titre. Ainsi, pour Sollers, *connaître* le personnage Mozart c'est connaître l'œuvre, et vice versa. Nous ne pouvons séparer l'un de l'autre. N'est-ce pas là une manifestation de la circularité référentielle? Il y a de fortes chances pour que le propos de Sollers s'adresse également à lui-même, son œuvre antérieure tendant à légitimer ce principe qui veut que Sollers s'intéresse à l'œuvre de certains créateurs pour mieux mettre la sienne en valeur. Selon l'écrivain, faire la biographie d'un créateur, c'est l'aborder à travers son œuvre, car on ne connaît cet individu que dans la mesure où nous pénétrons son œuvre. En clair, Sollers ne peut pas faire la biographie de Mozart, mais en tant que créateur partageant les mêmes valeurs, il peut le mettre à contribution dans sa guerre du goût et du même coup exprimer ce qu'il est lui-même comme créateur.

On doit se rappeler que chez Sollers, la guerre du goût est menée en convoquant par circularité référentielle tous les créateurs d'exception qui partagent ses valeurs. Mozart, fils du 18^{ème} siècle pour lequel Sollers a le plus grand respect, représente la

joie, l'espièglerie et surtout le regard visionnaire. Mozart *incarne* la musique aux yeux de l'écrivain. Une musique où règne la joie, l'amour, l'humour, les mystères. Ce sont des thèmes chers à l'écrivain qui révèlent donc une part de lui-même, de sa propre légende, de son mythe.

2.3 Divisions de l'œuvre

Le livre est divisé en trois parties intitulées respectivement : le Corps, l'Âme et l'Esprit. On peut affirmer que cette division de l'œuvre se veut inscrite dans l'axe catholique dont Sollers s'est fait le brillant analyste. Rien de linéaire dans la chronologie des faits. Il n'y a pas de description du corps, de l'âme ou de l'esprit. Mais ces trois parties qui font référence au vocabulaire catholique construisent chacune un aspect du personnage en fonction du narrateur et de ses déplacements, Sollers ouvre en effet son texte par une course dans un taxi parisien. Le chauffeur écoute Mozart. La conversation avec le chauffeur le conduit à la mort de Mozart. Mais est-il vraiment mort? Et de quoi est-il mort, comment? Sollers donne le ton : une dernière étude universitaire révélerait un simple empoisonnement alimentaire.

De ce fait divers Sollers nous entraîne dans une espèce de « road movie » dont la vedette principale est Wolfgang Amadeus Mozart, mais aussi lui-même. De pays en pays, de ville en ville, de paysage en paysage, d'église en église, l'auteur nous fait découvrir son Mozart dans un temps tout aussi éclaté, d'hier à aujourd'hui. Cette rencontre avec Mozart devient un prétexte pour défendre la cause sollersienne au sujet du goût et du style. Le retour au 18^{ème} siècle est une métaphore pour critiquer de façon détournée le 20^{ème} siècle et sa culture de pacotille. Cette avancée dans l'univers mozartien est donc une stratégie de pénétration dans l'univers de Sollers et par extension du monde qu'il combat. Une question reste toutefois essentielle.

Comment l'écrivain peut-il dialoguer avec le musicien? Il faut examiner les atouts que fournit Mozart à Sollers.

2.4 Matériaux mozartiens

Pour arriver à jouer un rôle dans cette guerre du goût, il faut que Mozart mette à la disposition de l'écrivain des armes dont celui-ci peut se servir. Il y a l'œuvre musicale, certes, qui est représentative des valeurs du « paradis » sollersien, mais est-elle à la portée de l'écrivain? Sollers a été critiqué par les musicologues, qui ne le comptent pas parmi les fins analystes et lui reprochent surtout son narcissisme encombrant. La critique de l'ouvrage *Mystérieux Mozart* parue dans la revue musicale *Répertoire* en janvier 2002, est à ce titre significative.

Deux essais paraissent simultanément; deux tentatives de cerner le génie mozartien au travers des œuvres clefs et de la correspondance... La démarche est la même, les résultats opposés. Alors que Philippe Sollers, supposé brillant causeur, bâtit au petit bonheur d'idées reçues (et bien souvent fausses!) et de jeux de mots d'une affligeante puérité (« l'enlèvement hors de rails », lit-on page 97!) un ouvrage facile (Plon), enflé d'intuitions malheureuses, Marie-Françoise Vieuille nous livre aux PUF une étude fascinante, longtemps mûrie, véritablement vécue et d'une portée intellectuelle rare. Sans commune mesure avec ce « *Mystérieux Mozart* » d'un auteur qui semble n'y connaître rien (ou si peu...) et qui pourtant s'autorise avec un aplomb scandaleux des saillies paresseuses (à l'usage sans doute de ses amis 'lofteurs'...; l'une ne « chantait »-elle pas une aria des Noces dans la salle de bains, mémorable au point qu'on lui promit une gravure surmédiatisé de son « interprétation »?), le « *Mozart ou l'irréductible liberté* » de Madame Vieuille vous grandira. Tout y est intelligent, fin, pesé, d'une superbe honnêteté aussi. Quand Sollers, très soucieux de nous prouver combien il est un mélomane passionné (ce qui ne l'empêche pas d'évoquer les « quintettes avec piano » lorsqu'il parle des Quatuors K. 478 et 493...), cite des éléments discographiques pour illustrer son propos, son goût apparaît terriblement conventionnel. Alors que lorsque Marie-Françoise Vieuille suggère (je souligne la nuance) une interprétation, son écoute est au même niveau d'exigence que sa lecture des textes : finesse de la perception, compréhension intime du langage musical, les grandes réussites passées, son oreille est aussi largement ouverte aux enregistrements récents et aux gravures sur instruments d'époque).

Du bluff pour l'un, une nécessité pour l'autre...⁶⁹

⁶⁹ Philippe Simon, « Mozart(s) », *Répertoire*, no. 153, janvier 2002, p. 20.

Les choses sont dites, il se peut que Sollers ne soit pas un expert musical. Qu'il n'ait qu'un *goût conventionnel*⁷⁰. Mais son objectif n'est pas véritablement musical et peut-être son objet véritable n'est-il pas tout à fait Mozart. En effet, la correspondance de Mozart, ainsi que sa biographie, qui a été beaucoup analysée, permettent à l'écrivain d'approcher le musicien sur un terrain qui leur est commun. Mozart est à sa façon un objet littéraire, et nous soulevons l'hypothèse qu'au-delà du style musical de Mozart, c'est surtout à l'esprit, à l'âme et au corps de Mozart que Sollers s'intéresse, aspects qui occupent la forme musicale et qui à la fois renvoient à une représentation catholique du monde qui intéresse particulièrement Sollers. La correspondance de Mozart fournit alors un matériau littéraire ayant une richesse tout aussi significative pour Sollers que sa musique dont on peut évidemment inclure les opéras sur lesquels l'écrivain insiste beaucoup, particulièrement la trilogie Da Ponte.

Ces lettres sont importantes pour comprendre l'*orchestre* de Mozart, son humour, ses moqueries, son auto-ironie, ses dons d'acteur, sa vivacité, ses bassons, ses cors, ses basses. Quelques personnages essentiels aussi, et surtout Despina, Despinetta, dans *Così fan tutte*. Peu importe, finalement, ce que Wolfgang et sa cousine ont vraiment « fait ». C'est pour elle qu'il laisse entrevoir une part importante de lui-même. De petit surdoué il va devenir grandiose (MM, 82).

Sollers écrit dans ce passage que ces lettres donnent des clés pour comprendre l'*orchestre* qu'est Mozart, image des plus parlantes pour faire allusion aux talents multiples du compositeur qui est ainsi difficilement saisissable, qui nous échappe souvent tel un mystère. De plus, ses qualités humaines se confondent avec la musique et ses instruments. Ce qui appuie encore une fois l'idée que Mozart est Musique selon Sollers, tout comme lui-même se dit avant tout Littérature. Or, s'il y a une forme musicale qui permet de reproduire la vie en musique avec fidélité, c'est

⁷⁰ Toutefois, sur le site internet du magazine *Lire*, Charles Dupêchez affirme que Sollers « a fort bon goût », en parlant toujours de *Mystérieux Mozart*. Ce qui prouve qu'en matière de goût, il y aurait beaucoup à redire.

comme nous l'avons mentionné plus haut, l'opéra qui est le lieu de rencontre de diverses formes artistiques, dans lequel se jouent des drames très significatifs lorsqu'ils sont traités à travers la vision mozartienne. La relation très forte entre Mozart et l'opéra, permet d'incarner plus tangiblement des idéaux que la musique seule rendrait plus difficilement.

« Je veux faire le gentilhomme, je ne veux plus servir... »

Ce sont les premiers mots qu'on entend, dans la voix de Leporello, au commencement de *Don Giovanni*. Mais c'est peut-être le moment de se souvenir que le premier prénom de Mozart, nom employé, était Johannes, Jean, Giovanni, Juan. Johannes Chrysostomus : Jean Bouche d'or (M.M., p. 90)...

Sollers relève qu'une des correspondantes les plus importantes aux yeux de Mozart est sa jeune cousine avec qui il a eu des rapports ambigus. Du moins elle lui a permis d'exprimer des propos qu'il n'aurait sûrement pas pu tenir avec tout autre correspondant, propos plutôt libertin auquel le compositeur se livre avec bonheur. L'usage fréquent du registre scatologique avec cette cousine révèle un Mozart qui transgresse des convenances. On peut donc penser que Sollers se retrouve bien à son aise là-dedans, dans un rapport à la femme qui transcende les conventions. Il y a des références à l'initiation qu'a vécue Sollers avec la gouvernante de son enfance, Concha, qui lui a ouvert *d'autres perspectives*. La dimension strictement sexuelle est une de ces perspectives.

Des jeux de mots, on en trouve en grand nombre dans la correspondance de Mozart. La « petite cousine d'Augsbourg » occupe ici une place spéciale. Cette Maria Anna Thekla, qui a deux ans de moins que Wolfgang, est une « coquine ». Ensemble ils se moquent de tout le monde. (...) Voici déjà les jeux de mots scatologiques dans cette même lettre à son père. Les Mozart, de toute façon s'écrivent des choses bizarres. Ainsi Anna Maria, la mère, à Léopold, le père : « *Adio ben mio*, porte-toi bien, étire ton cul jusqu'à la bouche, je te souhaite bonne nuit, pète au lit que ça craque, il est une heure passée, tu peux toi-même faire la rime » (MM, 76).

L'examen de la correspondance mozartienne ainsi que des échanges qui ont lieu à l'intérieur de sa famille est révélateur d'un état d'esprit très particulier. Tout au long de son ouvrage, Sollers met en valeur des mots, des séries de mots qui sont de Mozart et qui traduisent une conception du monde très particulière qui dépasse le regard musical. Des séries de mots qui peuvent ne pas faire sens à prime abord mais qui s'insèrent dans une vision plus globale représentative de l'univers mozartien. Et nous sommes tentés de penser au style sollersien dans ces circonstances, car ils foisonnent dans son œuvre. Ce sur quoi nous reviendrons. De plus, le caractère « sexuel » présent dans les lettres de Mozart (tout comme beaucoup d'autres thèmes) crée un rapprochement avec l'univers sollersien et appuie une interprétation circulaire des rapports entre Sollers et les créateurs. Voici ce qu'en dit le traducteur⁷¹ des lettres :

Les lettres de Mozart à sa 'petite cousine' ne sont pas obscènes au sens pornographique du terme, mais plutôt sur le plan scatologique. Il semble toutefois que l'on ait utilisé jusqu'à cette époque un langage beaucoup plus cru et direct pour parler de certaines parties 'délicates' du corps et de leurs fonctions, et que ce n'est qu'au début du XIXe siècle qu'on a pris l'habitude de les entourer d'un silence pudique (MM, 77).

Chez Mozart, il y a présence de l'obscène, mais son sens a changé avec les siècles. Voilà bien une famille anticonformiste, ce qui permet d'éclairer un aspect de la personnalité de Mozart. Sollers affirme que le 19^e siècle a cassé toute la spontanéité et la créativité du siècle des Lumières. Avec ce siècle, ce sont les censeurs qui se mettent au travail. L'académisme fait le reste⁷². On pourrait lire la critique de Charles Dupêchez comme un exemple de cette « censure » à l'œuvre.

⁷¹ La traduction de cette deuxième édition est de Geneviève Geffray. Voir la bibliographie.

⁷² Bien que Sollers affirme comme tout le monde que le 19^{ème} siècle fut plus moralisateur, il ne nous dit pas quelles sont les causes de ce changement.

Avec son *Mystérieux Mozart*, il [Sollers] a donc choisi de nous livrer les grands traits de sa biographie en adoptant un style « mode », c'est-à-dire une écriture un peu cavalière et lâche, susceptible d'attirer le grand public. Mais, dans ce but, un écrivain de sa dimension doit-il nous infliger ces trivialités, ces complaisances (évoquer les taliban à propos de *L'enlèvement au sérail*, les partouzes pour le dernier acte des *Noces de Figaro*)⁷³?

On accuse Sollers de complaisance, mais il a choisi de ne pas couper l'objet de sa réflexion du monde dans lequel il vit. Pour Sollers Mozart n'est pas celui, galvaudé que tout le monde admire et que l'on a uniformisé. Le personnage est plein de contradictions.

2.5 Langues étrangères

Si Philippe Sollers a autant d'admiration pour le siècle des Lumières, c'est parce qu'il le dit ouvert dans tous les sens du terme à la différence. Et une de ces ouvertures est le cosmopolitisme qui est célébré par de nombreux hommes et femmes de lettres dont bien sûr Voltaire, son plus célèbre représentant. Cette ouverture, très européoctrisme malgré tout, repose sur l'usage multiple des langues très diverses parlées sur le continent. Le latin est évidemment une langue encore représentative de l'Europe savante malgré les gains des langues communes dans le monde lettré. Le français sous Louis XIV est dominant. Mais Mozart est autrichien et l'allemand et l'italien sont pour lui des langues familières. Ces quatre langues, Mozart les maîtrisait très bien grâce à la formation qu'il avait reçue jeune. Elles représentent un état d'esprit cosmopolite qui va imprégner sa vie. Voilà ce qu'en dit Sollers en parlant de l'Autriche:

⁷³ Charles F. Dupêchez, « Mozart tendance Sollers », *Lire*, novembre 2001.

Ici, on est encore dans l'évidence du Midi de la chrétienté, dans ce que Nietzsche, à propos de Mozart et pour l'opposer à Wagner, appellera « la foi dans le Sud ». Musique ou philosophie? Musique. En latin, en italien, en allemand. Trois langues, trois corps différents, d'un pays à l'autre (MM, 22-23).

La relation entre Mozart et les langues est ainsi très profonde selon Sollers. Il établit un lien direct entre le corps et les mots qu'il utilise à un moment donné, tirés d'une langue ou d'une autre, et il en fait un usage qui, aux yeux de Sollers, est plus que pratique. Il n'est pas seulement question de s'adapter à un milieu, c'est de vivre conformément à une langue qu'il s'agit. Les mots dans une langue précise, dans un lieu donné, diront à quel Mozart nous avons affaire. C'est pour cette raison que Sollers reprend à maintes reprises des passages de Mozart dans leur langue originale pour mieux montrer la spécificité des mots. Il y a pour Sollers un sens caché dans les mots qui peut mener à des jeux de mots qui sont aussi présents chez lui que chez Mozart. Un exemple de cette situation:

Wolfgang Amadeus Mozart serait mort de trichinose, maladie courante dans la Vienne de l'époque, due à l'ingestion de viande de porc rongée de vers et pas assez cuite. La preuve? Cette lettre de Wolfgang à sa « très chère et excellente petite femme », Constance, les 7 et 8 octobre 1791, soit deux mois avant sa disparition. Elle est en cure à Baden, près de Vienne, *La Flûte enchantée* est un grand succès populaire : « A 5h et demie, j'ai fait ma promenade favorite [...] Et soudain que vis-je? –qu'humai-je?- Don Primus avec ses *carbonades!* – *che gusto!* – maintenant je mange à ta santé – il sonne tout juste 11 heures – peut-être dors-tu déjà? – chut! Chut! Chut! – je ne veux pas te réveiller!- » *Carbonades* est en français et en italien. Empoisonné par une grillade de porc? Pas d'autre assassin de lui que lui-même et sa faim malsaine? D'un point de vue strictement religieux, ce serait conforme (M.M., p. 11-12).

Dans ce long passage situé au tout début de l'ouvrage, annonciateur du ton de tout ce texte, Sollers mentionne clairement que l'usage du mot français *carbonades* n'est pas du tout innocent, tout comme les termes italiens présents dans la correspondance. Pourquoi utiliser ici le français? N'y a-t-il pas de mot équivalent en allemand? Un mot aurait certainement pu rendre compte de cette réalité. On pose l'hypothèse que

Mozart s'exprime ici en français car cela correspond à une véritable intention de dire la nourriture en français ainsi qu'en italien. L'expérience du corps, de la maladie et de la mort que nous traiterons plus loin, combinées à la nourriture et aux femmes, plus la référence au religieux, nous confirme que pour Sollers la volonté particulière de dire les choses dans une langue a une portée singulière parce qu'appartenant à la culture de cette langue. Sollers l'écrivain décrit donc un univers où le créateur est constamment en relation avec tout un ensemble de faits qui ne sont pas dénués de sens, comme c'est le cas ici entre la langue et la nourriture.

Pour Sollers, le fait de dire la nourriture en changeant de langue, révèle un désir, une transgression, une gourmandise qui est peut-être la cause réelle de la mort du compositeur. Les faits sont ainsi déterminés par le poids du *verbe*, du langage. Et le mot « étranger » ne sert pas seulement à révéler la gourmandise de Mozart. Il permet comme nous l'avons déjà dit de dire la sexualité, l'érotisme et la jouissance scatologique très marquée chez Mozart. Il faut lire Sollers pour comprendre le lien qui s'exerce ici.

Ce qui est sûr, c'est que Wolfgang est un chaud lapin, (...). Toujours à la cousine (même lettre du 5 novembre 1777) : « Ah! Mon cul me brûle comme du feu! Que signifie donc cela? – Peut-être une *crotte* veut-elle sortir? – Oui, oui, *crotte*, je te connais, je te vois, je te sens – et – qu'est-ce? – Est-ce possible? (...)

D'où il apparaît (puisque'il est encore question d'une « odeur de brûlé », etc.), que Wolfgang est très inflammable. Comme de l'amadou. Difficile à amadouer. « *Addio* farceuse diseuse », ajoute-t-il pour sa petite cousine en lui dessinant un cœur avec le chiffre 333 suivi de ces mots : « jusqu'au tombeau si je sauve ma peau ». Et il signe : Wolfgang Amadé Rosenkranz, ce qui rime avec *Sauschwanz*, « queue de cochon ».

« Je vous embrasse 10 000 fois et suis comme toujours le vieux jeune queue de cochon. » 333 peut se lire aussi, phonétiquement, *treu-treu-treu*, c'est-à-dire « fidèle-fidèle-fidèle » (M.M., p. 79).

Toujours dans cette optique des langues étrangères, Sollers relève encore une fois des passages de la correspondance :

Wolfgang attend le portrait de sa cousine : « J'espère qu'il sera comme je l'ai demandé, c'est-à-dire en costume français. »

Pourquoi « français »? Plus *négligé*?

La fin de la lettre est d'ailleurs en français : « Je vous baise vos mains, votre visage, vos genoux et votre – afin, tout ce que vous me permettés de baiser » (*sic*).

Et ça continue, le 3 décembre : « Avant de vous écrire, il faut que j'aïlle aux cabinets – Voilà, c'est fait! Ah? – Je me sens de nouveau le cœur léger! » Etc (M.M., p. 81).

Il faut de plus porter notre attention sur ce passage dans lequel Sollers fait une véritable analyse des divers sens du nom de Mozart lui-même, comme nous l'avons fait au chapitre un à propos de Sollers. « Regardons maintenant ce mot : Mozart (M.M., p. 91) ». Si on aborde son nom en français, dit Sollers, nous y trouvons les termes « mot » ainsi que celui de « art ». Alors que si on le prononce en allemand, le « zart » devient « tsart », ce qui signifie ce qui est tendre et délicat. « Entendu en français, il est dans les beaux-arts, en allemand il donne un frisson de douceur (M.M., p. 91) ». De plus, le passage suivant nous semble totalement représentatif de la manière sollersienne :

Un mot qui n'est pas loin de *Zart*, dans le dictionnaire, c'est *Zauber*. Nous entrons ici dans les sortilèges, les charmes, la magie, mais aussi la prestidigitation, l'arnaque, la poudre de perlimpinpin, le bazar. Il y a là un sésame qui ouvre toutes les portes, un enchantement, un miracle, une formule secrète, un coup de baguette. Et une *Zauberflöte*, bien sûr, une flûte enchantée (M.M., p. 91)

Évidemment, on peut dire que Sollers force la note. Mais au fond l'exercice n'est pas impertinent dans la mesure où l'écrivain assume cette *dérive* jusqu'au bout,

mettant bien en évidence que nous sommes ici dans l'univers du mystère dans lequel tout est possible. Un peu comme si la naïveté de la découverte en excusait le caractère un peu hasardeux. Il y a donc dans l'usage des mots une recherche de sens qui est loin d'être anecdotique chez Sollers mais aussi bien chez Mozart. C'est pour cette raison que l'analyse des lieux et du temps dans lesquels l'écrivain situe son personnage, est fondamentale, car il nous permet de comprendre pourquoi tel mot, tel geste, telle œuvre viennent au monde. Le temps et l'espace agissant systématiquement sur la manière d'être mozartienne, et réciproquement : cette manière agissant sur l'auteur dans l'écriture de son texte, on en vient à saisir le sens de leur création. C'est ainsi que l'ouvrage dirige son éclairage en affirmant l'universalité de Mozart : qu'il est de tout temps, et partout à la fois. « Voilà, c'était juste une petite aventure de langage entre Vienne et Paris (M.M., p. 92) ».

2.6 Le temps et l'espace

Les catégories de espace et du temps sont traitées de façon très particulière car elles sont utilisées d'une manière élastique, Sollers faisant passer les lecteurs de l'époque classique à aujourd'hui sans transition. Pour ce qui est de l'espace, Sollers fait graviter son *personnage* dans l'Europe, dans certaines grandes villes du monde où Mozart est présent *virtuellement*, et dans certains lieux plus bucoliques. La force des paysages est une source d'inspiration pour Sollers qui y fait souvent référence et auxquels nous consacrerons une partie de ce mémoire. Ainsi, il y a indéniablement un souci de donner une image des lieux qui corresponde à l'esprit dans lequel a dû se retrouver Mozart.

2.7 Espace

Ainsi, *tous* les lieux du monde sont *visités* par Sollers car Mozart est universel et il est aussi populaire à Prague qu'à Tokyo. Sollers ne s'embarrasse donc pas du souci de relier Mozart à des lieux qu'il n'a pas connus ou qui n'étaient pas significatifs de son vivant. On comprend que les villes de Tokyo et de New-York n'avaient pas la même valeur au temps où Mozart vivait. Mais aujourd'hui Mozart est partout présent en ces lieux et un auteur qui se veut conséquent avec son temps doit intégrer son *personnage* à ces endroits, doit-il sacrifier la valeur historique. Ici Sollers devient essayiste, il traite d'une réalité de notre monde : celle d'un Mozart plus vivant que jamais aujourd'hui.

Contrairement à ce qu'auraient pensé le XIX^e siècle et une grande partie du XX^e, Mozart est une sphère dont la circonférence est partout et le centre nulle part.

Tout de même, dites-vous, il est né, il est mort, il a beaucoup voyagé, joué, composé, des concerts de sa musique ont lieu en ce moment aux quatre coins de la planète, des piles de disques sont là sur ma droite, une grande étagère de livres sur lui n'attendent que d'être utilisés, j'ai sous les yeux sa *Correspondance* complète en sept volumes. Il apparaît partout dans le spectacle. (...) Demain ou après-demain, à la radio, à la même heure ou plus tard, ce seront une sonate, un quatuor, un quintette, un concerto pour piano, un air d'opéra ou de messe. Ça n'arrête pas. Ici Salzbourg, Vienne, Berlin, Rome Londres, Paris, Madrid, Lisbonne, Aix-en-Provence, Varsovie, Prague (MM, 17-18).

Sollers accorde beaucoup de valeur à l'espace, non pas pour le décrire, mais pour donner une couleur aux événements et aussi un sens aux acteurs qui sont à l'œuvre dans *Mystérieux Mozart*. Ces *acteurs*, hormis les personnages historiques qui furent dans l'entourage de Mozart, sont plus ou moins clairement identifiés. Nous pensons au « chauffeur, un Asiatique souriant », qui dans sa « Mercedes climatisée noire », conduit Sollers dans les premières lignes du texte. Nous comprenons que ce type de personnage, vaguement esquissé, souvent utilisé par Sollers à divers moments de

l'ouvrage, sert à représenter l'humanité qui pourrait avoir décidé de faire le même parcours que lui sur les traces de Mozart. En commençant son texte en se situant dans une voiture de taxi en mouvement, Sollers donne le ton. « C'était un matin d'été, un jour de grande chaleur. Je devais prendre un taxi pour traverser Paris (M.M., p. 11) ». De là, l'enchaînement se fait, presque banalement : « La musique ne vous dérange pas (M.M., p. 11) »? Et le sujet « Mozart » se met en place :

La voiture commence à défiler, à droite et à gauche. Platanes, foule, platanes, corps plus ou moins dénudés, embouteillages, pollution ambiante, accablement du soleil plombé. Le chauffeur a entendu parler de la mort de Mozart, à trente-cinq ans, laissant son *Requiem* inachevé (M.M., p. 11).

Sollers part en quelque sorte à la recherche de ce *mystérieux* Mozart en commençant par la mort de Mozart, il semble que ce que l'écrivain observe de la voiture de taxi soit l'ensemble de tous les obstacles qui se présentent à celui qui veut comprendre ce Mozart. Que savoir de Mozart avec tout le brouhaha historique et mondain? Ainsi, les rues parisiennes, que Mozart a connues en un autre temps, nous permettent de pénétrer un peu le personnage, si on se donne la peine de comprendre que le temps n'a plus d'importance pour l'aborder. Mozart est aussi bien de son temps dans ce taxi où sa musique est diffusée que présent au concert à Vienne. Les lieux sont donc constamment évocateurs du rapport à Mozart, à sa vie à ses oeuvres. Et leur nom sont étudiés et mis en valeur par Sollers pour montrer les liens symboliques qui les relient au destin du créateur. Les noms de lieux trouvent encore ici une relation de type circulaire.

En voiture vers Dürnstein, on va de colline en colline, et voici St-Gilles, maison de la mère de Mozart, cytises en fleur, grand lac calme, et de là, en hors-bord, jusqu'à l'île rocheuse de Saint-Wolfgang. Ce saint du X^e siècle est justement célèbre pour avoir fait travailler le diable lui-même à la construction de son monastère-église, avant de l'exorciser sous forme de loup. Le diable au travail, pendant qu'on se roule les pouces, voilà la technique de Wolfgang, préférable à la tentation de saint Antoine (MM, 26).

Dans ce passage où Sollers *amène* littéralement son lecteur dans les lieux d'origine de la mère de Mozart, on remarque la présence d'une formule encore une fois similaire à celle de la course en taxi. Cette fois Sollers nous dit qu'ils passent d'une colline à l'autre pour finalement arriver à la maison maternelle. La nature est dépeinte pour aboutir au but visé : l'île de Saint-Wolfgang. Le lien est direct. Mais ce qui est surprenant, c'est toute la valeur symbolique que Sollers ajoute à ce pèlerinage en quelque sorte quand il affirme que la légende veut que le saint ait fait travailler le diable à son église. Or, les analogies entre le créateur Mozart et le saint sont intéressantes. Au-delà des noms, les hommes eurent des dons assez semblables : ceux de jouer avec le diable. Évidemment, on doit comprendre que Mozart osa *pactiser* à sa façon avec les *forces des ténèbres*. La réalité est déjà un peu déterminée par les mots et leur sens. Il faut par la suite noter ce passage : « Il fait très chaud. On passe de montagne en tunnel, avec des parenthèses de lacs suspendus remplis de voiliers (MM, 26) ». Sollers reprend la route, quitte les lieux pour une autre destination avec peut-être un clin d'œil à la chaleur de « l'enfer » et en suggérant les hauts et les bas que sont les montagnes et les tunnels, (le ciel et l'enfer?). Autre représentation de cet usage des lieux :

Plutôt les petites routes vers le Danube puissant et sombre. A Grein, un théâtre de 1791 avec des figures peintes en trompe l'œil; des mâts de cognac un peu partout; des noyers, des pruniers, des vignes en espalier, vin de roche. Des bacs et des péniches sur l'eau rapide. Le temps devient dramatique à Spitz, la pointe; on change brusquement de dimensions, *Sturm*, tempête, *Drang*, élan. En arrivant à Dürnstein, au bord tournant du fleuve, l'orage éclate, la pluie semble sortir du soleil dans un ciel blanc (M.M, p. 27).

Cette fois encore, Sollers utilise l'espace au sens propre et figuré. La première phrase évoque une préférence. Le contraste est là. Par de petites routes on atteint le puissant Danube, contraste avec les lieux de la *civilisation*. Puis ce théâtre qui semble s'intégrer parfaitement à la nature par la référence au trompe-l'œil, mais aussi aux divers bois identifiés. La vigne, référence à l'ivresse, est présente dans ce

décor. Et l'eau du Danube apparaît, vive. Le temps devient soudainement dramatique, donc plus intéressant qu'ailleurs. En passant d'un village à l'autre, il y a un changement d'atmosphère, de *dimensions*. *Sturm et Drang*, un autre temps, mais les lieux sont déjà chargés de la symbolique de ce temps romantique. Comme si l'auteur nous disait que Mozart était en avance sur son temps parce qu'il a bien compris l'espace dans lequel il vivait. Dans un temps réel, toutefois, l'orage éclate. Retour à une situation vécue par l'écrivain dans un lieu précis où passa Mozart.

Par son principe de circularité référentielle, Sollers regroupe des personnages, des lieux, des situations, des œuvres. Toujours en quête des lieux qui ont marqué le créateur Mozart, Sollers l'oppose à Richard Wagner en associant à ces deux créateurs une vision symbolique des choses qui entourent à ce moment l'écrivain. Pour Sollers, le Danube est associé à une figure « horizontale », c'est Mozart. C'est l'immanence. Le Rhin est plutôt vertical. C'est Wagner le transcendant au sens péjoratif.

Danube ou Rhin, on pourrait appeler ça le match Mozart - Wagner. Les méandres mouvants ou les barrages, la campagne imprévisible ou la centrale électrique, la Comtesse ou la Walkyrie, *Don Giovanni* ou *Parsifal*, *Così fan tutte* ou *Tristan et Isolde*, Salzbourg ou Bayreuth. Hitler, à Berchtesgaden, voulait faire l'aigle en surplombant Salzbourg. Il n'aimait pas Vienne. Les hystériques se méfient de Vienne : c'est là qu'elles ont fini par être démasquées par un expert en hypnose, le premier réveillé du grand sommeil sexuel. Freud, hélas, n'aimait pas la musique, et Lénine non plus. Mais pourquoi donc Daniel Barenboim, admirable interprète de Mozart, a-t-il tenu à embêter les Israéliens, à Jérusalem, avec Wagner? Pourquoi ne pas leur avoir offert du Mozart, et encore du Mozart (M.M., p. 29-30)?

Le léger et imprévisible Mozart, naturel et sexué, est opposé au maniéré et statique Wagner connu aussi pour son antisémitisme viscéral. Les *méandres mouvants* ou les *barrages* illustrent cette lutte entre les deux hommes. Bayreuth, avec sa horde de disciples, s'oppose à la ville de Salzbourg, entourée de collines et de lacs, représentation d'une nature qui échappe à une certaine civilisation. Les figures fictives des divers opéras (Sollers ne manque pas de se servir des opéras comme

point de repère littéraire) sont aussi à l'image des compositeurs. Le libertin Giovanni devant le religieux Parsifal. De Wagner, glissement vers Hitler, disciple du compositeur. Le dictateur n'aimait pas Vienne, ville de musique. De là le lien à Freud est direct et le propos se permet toutes les associations.

De même que les espaces naturels sont entremêlés au parcours sollersien, Sollers parcourt aussi la ville clé Vienne. « À Vienne, j'habite à côté de l'opéra (M.M., p. 31) ». Sollers y visite *la maison du Figaro tranquille*, la résidence de Mozart durant cette période heureuse de sa vie où il compose le *Mariage de Figaro*. « C'est lumineux et confortable, on peut y respirer et écrire. Musée, mais pas trop (M.M., p. 32) ». L'espace reflète une vision de la vie et de la création. La situation nouvelle de musée ne compromet pas la qualité des lieux. On imagine Sollers y créant, y faisant son propre espace de création. Puis il y a le musée de Vienne et la bibliothèque où bien entendu la musique est toujours présente.

Rembrandt, Vermeer, Rubens (l'extraordinaire *Fête de Vénus* 1636-1637), Breughel, Cranach, Dürer, Vélasquez, Véronèse (*Judith et Holopherne*), Titien (*Nymphe et Satyre*), Tintoret (*Suzanne au bain et les vieillards*), Raphaël, Andrea del Sarto... Autoportraits, nus, violence, Tour de Babel, paradis, Vierge à l'enfant, infants, infantes, rois, fauteuils, petits chiens, jardins, vases, fleurs, poignards, gorges, colliers, perles, peaux... Là encore, la musique traverse tout, l'œil écoute, Mozart s'introduit dans chaque toile, et ce serait pareil avec Cézanne, Manet, Picasso... On peut aussi l'entendre dans la grande bibliothèque, avec ses globes terrestres, ses éditions rares, Copernic, Luther, Voltaire (*Éléments de la philosophie de Newton*, Amsterdam, 1738). Une pensée spéciale pour Pierre-Daniel Huet et son *Traité de la situation du Paradis terrestre*, Amsterdam, 1701), et pour le manuscrit de *La Création* de Haydn, Vienne 1800, signé à droite, avec ses portées et un seul mot de commencement : *chaos*.

Le vrai nom du divin Haydn pour Mozart? *Papa* (M.M., p. 32-33).

À Vienne, au travers des autres créateurs, c'est la présence de Mozart qui est vue par Sollers. Une présence du goût transmise par ces génies au-delà du temps. Vienne, ville de convergence des créateurs, a conservé les mémoires de ceux qui ont

transcendé leur temps grâce à des chefs-d'œuvre portant l'empreinte d'un style unique. Expérience généalogique dit Sollers. Les créateurs aiment savoir d'où ils viennent. Le *papa* de Mozart, au fond, c'est Joseph Haydn. Il est intéressant de plus de relever le contraste très évocateur entre les œuvres vues par Sollers à la bibliothèque. L'Une traitant du « paradis terrestre » et l'autre évoquant le « chaos ». Mozart présent partout, on peut penser qu'il est autant au paradis que dans l'univers chaotique. L'énumération de tous les objets présents dans les toiles suggère une certaine forme de chaos que l'art, dont la musique, vient unifier, attribuer une certaine valeur. Tout comme Vienne joue le rôle de rassembleur de diverses manifestations qui témoignent d'un certain esprit, celui du goût. Au sujet de Paris, même principe. « Vers Paris, maintenant. Mais quel Paris (M.M., p. 82) »? Celui de Mozart ou celui de Sollers?

2.8 Temps

Si l'espace est utilisé avec beaucoup de liberté, faisant de Mozart l'homme de toutes les cultures, le temps est aussi un facteur essentiel dans le texte de Sollers qui donne un caractère unique à l'œuvre. Prenons l'exemple de l'ouverture. Où sommes-nous? À Paris, aujourd'hui. Sollers est dans un taxi et écoute le *Requiem* de Mozart. Cela pourrait très bien refléter la forme du journal intime, du roman. Du moins, l'auteur y occupe une place aussi significative que son sujet. La forme narrative est tellement particulière qu'on peut se demander qui est la personne dont on parle vraiment dans ce livre : Mozart ou Sollers? Sachant qu'on parle aussi bien du 18^{ème} que des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, on peut en déduire que Mozart ne représente pas le seul objet de ce texte.

Il y a donc deux moments que nous pouvons clairement identifier. Un temps narratif de Mozart à son époque. Puis, il y a le temps contemporain à Sollers, celui-ci

considérant le rôle de Mozart dans l'état du monde actuel. Mais, chose particulière, il y a un temps fictif, lequel est soumis à la volonté de l'auteur. Mozart vivant parmi nous, agissant clairement dans notre monde et notre temps. Ou bien nous, et notre univers culturel, transposés dans le 18^{ème} siècle de Mozart avec ce que cela implique de justesse et d'anachronisme. Ces multiples représentations du temps sont loin de la forme biographique traditionnelle. Pour représenter cette conception du temps anachronique, voyons un extrait du chapitre un.

Devine qui j'ai rencontré à la messe, en loge, à l'opéra, à la radio, au cinéma, à la télé? Mozart. Pas très grand, un assez gros nez, nerveux, profond, électrique, il était pâle, il frissonnait, il avait l'air soucieux, sa femme n'est pas gentille avec lui, il a des dettes, un redressement fiscal. A moins qu'il ait mangé quelque chose de pas net, un steak à prions, de la tête de veau contaminée, une côte de porc pourrie à la Salieri, une carbonade. Il a été à la mode il y a dix ans, mais franchement ses dernières productions sont trop compliquées, l'audimat a baissé, les parts de marché ont fondu, on ne peut pas le passer en prime time. Trop de notes, trop de dissonances, des sujets saugrenus. Enfin, j'espère qu'il sera bien soigné, qu'il a la sécurité sociale. Le sida? Avec les saltimbanques, allez savoir.

Mozart, le vrai Mozart, quelle serait aujourd'hui sa fortune s'il touchait à chaque instant des droits d'auteur? J'ai fini par poser la question à un spécialiste qui m'a répondu en riant : « De quoi s'acheter l'Autriche tout entière. »

« *Requiem aeternam, lux perpetua* »... (M.M., p. 16)

L'intérêt de ces lignes est lié à la forme qu'elles suscitent par delà la linéarité temporelle. Première relation anachronique, Mozart et le sida. Évidemment, Mozart, s'il menait aujourd'hui le train de vie qu'il avait au 18^{ème} siècle aurait très bien pu être victime d'une maladie comme le sida. On évoque la sécurité sociale. Évidemment, un Mozart vivant de son art eût été riche à craquer. Sollers ironise alors sur le sort qui s'acharne contre un des plus grands génies de l'humanité. Les génies, de tout temps, ont été incompris. Ainsi, *l'audimat a baissé*. Voilà un autre terme qui ne représente rien au 18^{ème} mais est pourtant représentatif d'un principe bien réel de notre époque : une œuvre a la faveur du public ou non. Le succès se

mesure à la quantité d'applaudissement, pourrait-on dire. Le petit Mozart savant, faisant des prouesses avec sa famille, était très *populaire*. Il n'en est plus ainsi lorsque l'homme devient un véritable créateur en avance sur son temps : *trop de dissonances*. Le *prime time* est à l'heure de la réalité télévisuelle, mais il y avait bien la cour, les salons, les soirées mondaines pour marquer les moments forts. On pouvait donc parfois, aussi du temps de Mozart, passer en *prime time*.

Nous sommes grâce à Sollers dans le temps de tous les temps. Mozart a été hier victime des mêmes incompréhensions qui ont frappé un Cézanne, un Céline. Le succès se mesure au fait de devenir populaire. Mozart a été un temps accepté, mais il a évolué dans le mauvais sens aux yeux de ses contemporains. Cependant, la vision est là. Mozart transcende toutes les époques. Sollers mentionne ce commentaire du philosophe allemand Martin Heidegger au 20^{ème} siècle : « Mozart a été l'un de ceux qui ont le mieux entendu parmi tous ceux qui entendent : il l' 'a été', c'est-à-dire qu'il l'est essentiellement, qu'il l'est encore (M.M., p. 51). À cela Sollers ajoute:

Passer est autre qu'avoir été. Avoir réellement été, c'est être.

On peut être et avoir été.

C'est rare.

Mozart est donc là, sans cesse, pour qui sait l'entendre.

Pour preuve, ce dernier mouvement de la 39^{ème} symphonie en *mi bémol majeur*,

à l'instant même, avec son incroyable gaieté. Nous sommes le 26 juin 1788.

Leonard Bernstein conduit l'Orchestre philharmonique de Vienne.

L'enregistrement date de 1984. Toutes ces dates sont *aujourd'hui* (M.M., p.

51).

La catégorie de temps dans *Mystérieux Mozart* correspond ainsi au sujet qui intéresse Sollers, l'être universel et de tout temps. De plus, l'écrivain adopte volontairement une forme temporelle non linéaire qui implique une relation analogique avec certains prédécesseurs ou contemporains. Par le principe de circularité référentielle, Philippe Sollers intègre à son écriture d'autres créateurs significatifs à ses yeux. Il est plus naturel de trouver ses origines parmi les écrivains, mais comme nous l'avons

mentionné, sculpteurs, musiciens, peintres font partie des ressources généalogiques auxquelles fait appel Sollers dans l'ensemble de son œuvre. Il en est de même pour Mozart qui fait partie de ce réseau référentiel.

2.9 Références littéraires

Lorsque Sollers évoque la mort de Mozart qui aurait pu avoir lieu à cause d'un empoisonnement alimentaire lié à du porc, il fait un lien avec le marquis de Sade. Mozart a écrit à sa femme qu'il a apprécié une grillade de porc. Or, dans sa correspondance, Sade fait de même, mais avec de moins désastreux résultats. Sollers procède par libre association :

Cela me fait penser à une lettre de Sade, en prison, à sa femme qu'il appelle (parce que, dit-il, il a envie de manger de cette viande dont il est privé) « porc frais de mes pensées ». Chères et excellentes petites femmes! Chut, il ne faut pas les réveiller (M.M., p. 12).

Pour Sollers, il y a un fil conducteur entre Mozart, Sade, la viande de porc et les femmes. Par delà le goût commun pour le porc, il y a chez les deux compositeurs un désir évident pour l'autre sexe et donc, en même temps, sont évoqués des interdits présents dans la société du 18^{ème} au sujet de certaines envies très physiques. Sollers dépeint ainsi la tendance pour ces deux créateurs d'exception de s'attacher au corps, au désir qui procure un bonheur. Cette même recherche quasi absolue de plaisirs s'incarne de nouveau dans la figure de la jeune fille enlevée à ses parents qui est l'Eugénie de *La Philosophie dans le boudoir*. Chez Mozart, cette figure se retrouve dans son opéra *La Flûte enchantée*, peut-être le sommet de l'œuvre mozartienne. Sollers nous présente donc une autre Eugénie qui, paraît-il, aurait été rencontrée un jour par les Mozart lors d'un voyage. Encore là, Sollers dépeint un Mozart menaçant pour les intérêts de la jeune demoiselle dont les parents sont finalement soulagés de

voir le génie quitter la maison. Comme Sade, Mozart représente une menace pour la virginité.

Suivant toujours le même type d'exercice, Sollers évoque deux nouveaux joueurs, Grimm et Voltaire, pour parler des voyages en France de Mozart, et surtout pour mettre en évidence le manque d'affinité entre le compositeur et ce pays pour lequel il fera malgré tout tant de choses. Cette stratégie sollersienne s'effectue sur plusieurs pages, montrant une progression de la situation. Le premier voyage à Paris (MM p.57) : Grimm, personnage influent dans toutes les cours européennes, fait l'éloge de l'enfant prodige. Ce qui n'est pas rien. Mais Sollers nous informe : « Quatorze ans après, il n'aura que peu d'intérêt pour un Mozart de vingt-deux ans qui a eu le tort de grandir, formule des opinions critiques sans se gêner, et semble aller à contresens de l'Histoire (M.M., p. 58) ». Malgré son esprit, Grimm est lui aussi tombé dans le piège de l'enfant prodige refusant les idées novatrices du Mozart adulte. Mozart ira à *contresens de l'Histoire*. La France n'a pas encore compris ce qui allait se produire dans quelques années. :

De retour à Paris, il a quand même encore de quoi étonner Grimm : « Nous l'avons vu soutenir des assauts pendant une heure et demie de suite avec des musiciens qui suaient à grosses gouttes et avaient toute la peine du monde à se tirer d'affaire avec un enfant qui quittait le combat sans être fatigué » (M.M., p. 65).

Or, Sollers enchaîne entre-temps avec l'autre joueur français qu'est Voltaire. Mozart est passé tout près de Genève et pourtant il n'est pas arrêté rencontrer Voltaire. Ce dernier est plutôt amer de ce rendez-vous manqué. « Votre petit Mozart (*sic*), madame, a pris, je crois, assez mal son temps pour apporter l'harmonie dans le temple de la Discorde. (...) Enfin, il est parti, à mon très grand regret, sans que je l'aie vu (M.M., p. 65-66) ». Il y a donc un malaise profond qui s'est créé entre les deux grands hommes du 18^{ème} siècle, mais peut-être est-ce d'avantage dû à des

circonstances ponctuelles qu'à une véritable discorde entre les deux hommes. Sollers propose une interprétation pour expliquer l'indifférence de Mozart pour la France et ses symboles.

Voltaire a manqué la comète. Aurait-il pu faire un effort? L'Histoire ne le dit pas. Ce qu'elle enregistre, en tout cas, c'est ce jugement expéditif et injurieux d'un Mozart fanatique catholique, et bien peu chrétien, à la mort de Voltaire en 1778 (à sa décharge, il faut rappeler que sa mère vient de mourir sous ses yeux au même moment à Paris, et qu'il a à se plaindre des dérobadés de Grimm, et en général des Français de cette époque): « Voltaire, ce mécréant et fieffé coquin, est crevé, pour ainsi dire comme un chien – comme une bête. Voilà sa récompense! »

Ces lignes dans une lettre à son père pour le préparer à la mort de sa femme. Maman est morte, après tout c'est la volonté de Dieu, et si Voltaire est « crevé », c'est la volonté de Dieu. Ce qui compte plus que tout, là-dedans, c'est ma musique, et Paris n'a pas l'intention de la favoriser. L'Opéra est aussi celui de la cruauté.

« Ce qui me fait le plus de peine ici, c'est que ces dadais de Français s'imaginent que j'ai encore sept ans parce qu'ils m'ont connu à cet âge-là. On me traite ici exactement comme un débutant – excepté les musiciens qui, eux, pensent autrement. »

Attention, une révolution se prépare (lettre du 31 juillet 1778): « Lorsqu'il m'arrive de penser que cela va marcher pour mon opéra, alors je me sens tout à fait comme du feu dans le corps et je tressaille des mains et des pieds, tant j'éprouve ardemment le désir d'apprendre toujours plus aux Français à connaître, à estimer et à craindre les Allemands. »

C'est en effet de Mozart, quelques années plus tard, que les Français apprendront, en musique et en italien, ce que le mot de Figaro veut réellement dire (M.M., p. 66).

Sollers revient fréquemment dans son œuvre sur le supposé manque d'affinité des Français pour la musique. Bien qu'il y ait de grands compositeurs français et une vie musicale française dynamique, Sollers considère que cette nation est beaucoup plus portée vers la littérature et la peinture qui sont deux arts profondément liés. Mais pour la musique, le rapport ne serait pas le même, comme semble l'avoir perçu de son vivant Mozart, incompris à Paris. Sollers ajoute: « La langue française, si naturellement douée pour parler de la littérature ou de la peinture, a quelque chose

qui ne passe pas en musique, sauf de façon figée, maniérée, retardée (M.M., p. 59) ». La poésie est en fait la part musicale de la langue française.

2.10 Rimbaud

Si la réaction de Mozart est négative vis-à-vis de la France, cela est probablement dû au fait qu'il n'y a pas obtenu le succès escompté et que sa mère est morte à Paris loin du reste de sa famille. Mais pour Sollers Mozart est loin d'être incompris par le génie français, même à titre posthume. Arthur Rimbaud permet de sauver la mise à un moment où les choses semblent s'être « arrêtées » durant le 19^{ème} siècle. Sollers, dans *Mystérieux Mozart*, se sert donc de Rimbaud de nombreuses fois pour rétablir le pont avec Mozart et la musique. Un passage du livre est révélateur :

Voilà une *Illumination* de Rimbaud, et c'est du Mozart. « Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clé de l'amour. »

Rimbaud est mort en 1891, à trente-cinq ans.

(...)

Je viens d'appeler Rimbaud comme témoin, mais ce pourrait être aussi bien le Shakespeare du *Songe d'une nuit d'été* (...)

Sans oublier Henry Purcell, mort à trente-six ans, et *The Fairy Queen* (M. M., p. 36-37).

Ce passage s'ouvre par une déclaration claire et sans ambiguïté : Rimbaud et Mozart, c'est au fond la même chose. Le texte de Rimbaud aurait très bien pu être une création mozartienne. L'esprit est le même. Il faut noter la formule utilisée par Sollers : « mais ce pourrait être aussi bien ». Rimbaud, Shakespeare ou Purcell pourraient tous servir de témoin à l'œuvre de Mozart, tel un miroir. Pour Sollers, tous trois sont liés par une même vision du goût.

On remarque aussi que toutes les dates mentionnées par Sollers créent une chimie entre ces créateurs. Mozart et Rimbaud sont décédés à cent ans d'intervalle. Purcell

est mort à 36 ans, alors que Mozart est mort à 35 ans. « Vivre en musique, c'est respirer dans les nombres, Pascal ou Mozart, faites votre choix. De cette règle incessante et mouvante surgit une géométrie variable (M.M., p. 18). Toutefois, s'il y a un écrivain qui a compris la musique selon Sollers, c'est Rimbaud.

Rimbaud est une référence fondamentale pour Sollers qui affirme que le poète a pénétré la musique plus que tout autre. Rimbaud rejoint par sa poésie et sa compréhension de l'essence des choses les fondements de la musique de Mozart; les deux créateurs expérimentant l'art comme un autre langage. Créer en musique ou en poésie relève d'une démarche globale par laquelle tout le corps est investi. « Quand on pense réellement on compose, et quand on compose, on compose tout le temps (M.M., p. 73) ». Penser et composer sont liés pour Sollers. La réflexion mène nécessairement à la composition quand on est un créateur comme Mozart ou Rimbaud. À propos de Mozart, Sollers écrit encore :

Il écrit en marchant, en observant, en écoutant, en chantonnant, en mangeant, en dormant, en se réveillant. Il rêve, il plane, il se pose, il lève la tête. Son énergie tranchante n'est jamais lourde, elle fouette, elle délie, elle relie. Les récitatifs de Mozart sont des merveilles. Il s'est transformé très tôt en clavier, il lui en faut un, de temps en temps, sous les doigts. Clavier tempéré ou brûlant, selon les minutes, les enchaînements. La musique n'est pas seulement par excellence l'art du temps, mais du temps dans le temps. Temps et Être. On a envie d'inventer ici le verbe *temper*, le contraire de temporiser (à moins d'entendre ce mot comme vaporiser). Si j'écoute au petit matin, à l'instant même, le quatuor pour piano en *sol mineur* K. 478 ou celui en *mi bémol majeur* K. 493, c'est-à-dire ces quintettes fabuleux (un violon, deux altos, un violoncelle, un piano), c'est tout de suite l'allégresse ouverte, l'alerte, l'acuité aux quatre coins du paysage, *plus* la conscience impérative du sujet qui sait comment se jouer de lui-même et de l'autre. Impossible de ne pas penser ici aux lettres de Rimbaud de mai 1871, celles dites « du voyant » : « C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense. – Pardon du jeu de mots.

« Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait! »

Et deux jours plus tard, à un autre correspondant : « Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup

d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. »

Ces déclarations sont célèbres et commentées depuis longtemps, mais il suffit de trois minutes de Mozart pour qu'elles deviennent transparentes (M.M., p. 73-74).

Rimbaud et Mozart participent donc à leur manière à la guerre du goût défendue par Philippe Sollers. Tout le corps, toute l'expérience doit contribuer à l'acte créateur. Mozart est devenu « musique ». Il est devenu son clavier. Il expérimente un temps particulier dans tout son être. Les passages de Sollers qui décrivent certaines compositions de Mozart sont traduits par les qualités de l'esprit que sont l'allégresse, l'alerte, l'acuité. Sollers dépeint la musique de Mozart par des termes qui évoquent la rapidité, la joie, l'universalité. Tout sauf la vieillesse, les squelettes et la mort. De cette façon, Mozart pénètre le sujet vivant, le Moi et l'autre, comme l'a bien compris Rimbaud. Par sa musique, Mozart est partout. Il est toute la musique, mais aussi toute la création. C'est ce que nous rappelle Rimbaud, dit Sollers. Intériorisation et création vont de pair. Rimbaud blâmerait donc tous ceux qui n'ont pas compris qu'ils avaient fait fausse route.

D'un seul coup de balai, quelques notes, entre l'oreille et l'œil, plus de squelettes. Je n'ai pas Moi. La pensée chantée sera désormais comprise du chanteur. Le temps d'un langage universel est venu (et Rimbaud ajoute : « Il faut être académicien – plus mort qu'un fossile – pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit »).

Sol mineur, mi bémol majeur : deux tonalités essentielles chez Mozart, fièvre et sérénité, force et sagesse.

Toute la gamme : A B C D E F G : *la si ut ré mi fa sol*.

On peut aussi voir la couleur des voyelles : A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu.

Je est un jeu de notes et de mots. *Sol mineur* : G-moll, God ou Gott, en mineur.

« Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant de la pensée et tirant. »

Rimbaud et Mozart parlent de la même chose (M.M., p. 74-75).

Les deux créateurs ont pour Sollers la même mission : chasser ce qui est mort hors du champ de l'art. Il a suffi de si peu pour dépoussiérer un monde insensible à la vie, lié à ses propres ambitions mondaines. Mozart et Rimbaud dépassent le Moi pour investir le réel. La pensée universelle passe par un langage universel. La circularité référentielle crée donc des équivalents entre les arts. Mais bien évidemment, chez Mozart, comme l'explique Sollers, le réel passe avant tout par la musique. Le texte *Mystérieux Mozart* en est profondément imprégné.

2.11 Musique

Justement : poète, peintre, danseur, et bien d'autres identités encore, sont ouvertes et rendues possibles par la musique. Elle existe *d'abord*. Le son précède les volumes, les gestes, l'ombre, la lumière, les surfaces. Elle les porte en creux, elle les moule, elle les enfante. Elle est à la fois philosophique, scientifique et politique. Elle ne s'oppose à rien, elle prend tout. « La musique, parfois, me prend comme une mer », dit Baudelaire, et ce n'est pas par hasard s'il la retrouve au fond des expériences de drogue, comme dans *Le Poème du haschisch* : « Les sons se revêtent de couleurs, et les couleurs contiennent une musique (M.M., p. 70-71).

Ce qu'il faut noter d'entrée de jeu, c'est que l'écrivain Philippe Sollers considère que l'art de la musique est premier dans l'ordre des sensations. Cela explique la place prépondérante qu'il accorde à Mozart, s'identifiant à lui de très près. « La musique ne vous dérange pas? – En principe, non (M.M., p.11) ». Par ce court échange dans un taxi au début de l'ouvrage, Sollers affirme sa position. L'œuvre musicale joue un rôle majeur dans l'écriture du livre, qui s'intéresse aux diverses interprétations que l'on trouve sur disque.

Une version du *Requiem* attire l'attention de Sollers dans ce taxi: celle de Karl Böhm et du philharmonique de Vienne réalisée en 1971, Sollers a constamment le souci de noter la version discographique et les artistes qui l'accomplissent. Dans une

conversation tenue à Shanghai, il revient sur cette interprétation, comme pour affirmer avec force ce choix.

Dans un supermarché de Shanghai, grand rayon flamboyant neuf de musique classique. Une jeune et jolie vendeuse. En anglais.

- Vous avez des compacts de Mozart?
- Bien sûr, monsieur.
- *Le Requiem*?
- Quelle version?
- Celle de Karl Böhm.
- Avec le Philharmonique de Vienne?
- S'il vous plaît.
- Autre chose, monsieur?
- Oui, la *Petite cantate maçonnique* K. 619.
Elle consulte son catalogue.
- Je ne l'ai pas en ce moment, monsieur, mais je peux vous la commander si vous restez un certain temps.
- *Don Giovanni*, alors?
- Dans quelle version, monsieur?
- Celle de Carlo Maria Giulini.
- Avec Joan Sutherland et Elizabeth Schwarzkopf?
- Et Eberhard Wächter et Gottlieb Frick.
- Voici.
- Vous aimez Mozart?
- Quelle question, monsieur (M.M., p. 17).

Sollers enchaîne immédiatement à ce dialogue une situation qui a lieu dans un contexte tout différent. Cette fois, nous sommes de retour dans le paysage mozartien. « Il est 5 h 30 du matin, tout est calme. J'écoute au bord de l'eau la 33^e symphonie dirigée par Neville Marriner ». Nous reviendrons sur le cadre naturel plus loin. Ainsi, d'un magasin à grande surface de Shanghai au bord paisible d'une rivière allemande, Mozart ne quitte pas Sollers. « Mozart est une sphère dont la circonférence est partout et le centre nulle part (M.M., p. 17). De même, lorsque Sollers évoque la création pour les noces de Mozart de la *Grande messe en ut mineur*, il ne manque pas de citer la référence fondamentale au disque qu'est la version Ferenc Fricsay de 1960. Car Fricsay fut de plus celui qui l'interpréta en

1948 à Berlin pour ses débuts éclatants durant le blocus de la ville, à une époque où on respirait encore une « culture de mort » dans la foulée des événements.

Sollers, affirme que cette *Grande messe* représente un moment fort de la vie du compositeur. En se mariant, il participe de ce processus biologique de vie et de mort. Et Fricsay dirigeant cette œuvre de Mozart, c'est d'une certaine façon Mozart lui-même qui s'exprime en 1948. « Mozart est ce cas observable de composition devenue vivante, et c'est pourquoi sa biographie et son œuvre, si intimement liées, comportent une même révélation historique (M.M., p. 72) ». Mozart est l'incarnation de la musique, et Sollers le rapproche de Dieu en lui faisant dire : « En vérité, je suis ce que j'ai été : ma musique. Je serai ce que je serai : ma musique. Je suis uniquement ce que je suis : cette musique (M.M., p. 52) ». Mozart est lui-même issu d'une famille de musiciens.

Marie, donc, c'est Maria, et nous remarquons en passant que les prénoms de Maria et d'Anna (mère de la Vierge) sont étrangement nombreux dans la famille Mozart. La mère s'appelle Anna Maria (mais signe souvent ses lettres Maria Anna), la sœur de Wolfgang, Nannerl, se prénomme Maria Anna, de même que la très spéciale petite cousine (« la Bâsle ») et la mère de celle-ci. Une mère, une sœur, une cousine, une tante dans le même registre ou la même tonalité, cela fait beaucoup pour un enfant porté sur les sons, dont le père est d'ailleurs un musicien plus qu'honorable. Il est fatal qu'il se soit demandé s'il n'avait pas été engendré ou réengendré par l'oreille. La naissance et la mort biologiques confrontées à la mort et à la naissance symboliques, c'est la trame et le fond de l'aventure de Mozart (M.M., p 21).

Mozart, né de la musique, doit cependant s'affranchir d'un univers musical qui n'est pas tout à fait le sien, plutôt celui de son père qui ne comprend pas, lui, les « extravagances » de son fils. La coupure se fait durement. « La musique d'abord, les sentiments et l'authenticité après (M.M., p 64) ». L'enfant Mozart, devient le compositeur, qui n'appartient plus à ce monde familial (la quasi indifférence à la mort de sa mère est significative) et qui ne respecte en rien le cadre conventionnel de

la bonne éducation. Sollers aime réaffirmer qu'il y a censure et que tout le répertoire mozartien n'est pas « audible ».

La Terre est un grand magasin tournant, avec des bribes de Mozart à tous les étages. On change souvent les autres musiques mais *pas lui*. On ne diffuse pas les *Requiem*, bien sûr, et pas davantage l'air du catalogue de *Don Giovanni*, nos clients athées, nos clientes féministes pourraient se plaindre. Il n'est pas question non plus de cantate maçonnique, nous visons le grand public pas seulement les frères ou les sœurs de la société parallèle. Le petit Mozart, le très jeune Mozart a tout pour vous plaire. C'est une valse, une viennoiserie, un calmant auditif. Une pincée de « goût » dans l'immense machine kitsch mondiale. Un peu de sucre dans l'oreille? Des dragées? Un collier pour maman (M.M., p. 15)?

Dans ce passage que nous jugeons très significatif, Sollers affirme et cadre une réalité spectaculaire dans laquelle le monde moderne aurait enfermé Mozart et sa musique. La musique est devenue marchandise, comme le dit, Guy Debord. Récupérée par le commerce, devenue *facile*, elle servirait donc les intérêts commerciaux des marchands de rêves. Sollers soutient que ce Mozart-là ne correspond plus à ce qu'il est vraiment, et qu'on n'aime en lui que l'enfant. Comme s'il fallait chaque fois réaffirmer l'inédit, l'inouï, dont l'écrivain serait le révélateur, comme si le bon goût était justement ce que personne n'entend. Mozart comme une *viennoiserie*, mangeable et digeste. Ce portrait de Mozart dans notre contexte contemporain permet également à Sollers de rappeler comment était perçu Mozart à son époque. Un enfant savant, une machine pour plaire et divertir.

Ce cadrage n'est pas innocent car Sollers veut faire entendre de manière fracassante que Mozart est la figure la plus dramatique de l'histoire avec Shakespeare. En plus d'être en rupture avec sa famille et son temps, le compositeur déploie un mélange des genres qui crée une expérience dramatique inusitée et ne repose que sur sa propre vision, libre de toute école, institution, idéologie. L'identification de Sollers est ici manifeste et surtout soulignée. Tout l'être de Mozart repose sur un drame auquel

bien sûr sa musique n'échappe pas. Mais ce n'est pas l'impression que laissent le personnage et son œuvre qu'on écoute trop superficiellement.

Selon les préceptes de la franc-maçonnerie, il est fondamental d'*amalgamer* la réalité à ses diverses composantes. Autant celles qui conviennent que celles qui ne conviennent pas aux yeux de certains témoins. À travers des temps et des lieux divers, Mozart crée une unité qui est mise en évidence par Sollers à travers des motifs et des noms, de prime abord sans liens entre eux mais qui trouvent un écho les uns avec les autres. On trouve dans la longue citation suivante les principaux motifs de l'œuvre de Sollers.

Pour m'amuser, j'allume les bougies bleues sur la table ronde de ma chambre. L'orage est toujours là, sur Dürnstein, où Richard Cœur de Lion, retour des croisades, a été enfermé, en attendant sa rançon, dans une tour. Son serviteur troubadour l'a retrouvé en chantant, l'autre lui répondait de sa cellule. La musique traverse les murs et le temps. Une église bleue et blanche se dresse là, on ira tourner autour, après le dîner et l'alcool, en descendant par des ruelles caillouteuses. Le grand fleuve, maintenant, est silencieux et noir. Au petit matin, dans la brume, l'église hyperbaroque de 1733 est encore plus fantastique. Terrasse à balustrade donna sur l'eau, Vierge couronnée d'étoiles transpercée par une épée, Mater Dolorosa en pleine extase. Quand le Jésuites y vont, c'est à fond. Le voici donc, porté par des anges de pierre, ce cœur absolu, sacré cœur d'or flamboyant, comme un volcan en activité sur horizon de montagnes. Le bleu, le blanc, l'or : je me pince, mais oui, il y a eu des humains pour faire ça.

Ici la *Messe du couronnement*, de Wolfgang Amadeus Mozart, en *ut majeur*, datée du 23 mars 1779 (donc après le voyage à Paris et la mort de sa mère). Le début du solo de soprano de l'*Agnus Dei* ressemble à s'y méprendre à l'*aria* de la Comtesse, « *Dove soni i bei momenti* » des *Noces de Figaro*. Rapprochement douteux? A ce propos, Jean et Brigitte Massin, dans leur *Mozart*, écrivent très justement : « L'expressivité musicale, faut-il le rappeler, ne se nourrit pas des concepts abstraits de la philosophie, ni des précisions anecdotiques de l'histoire, mais d'états d'âme, de *Stimmungen*. La *Stimmung* d'une femme qui pleure sa jeunesse révolue et son actuelle misère peut se trouver assez parente de la *Stimmung* d'un chrétien qui médite sur le Christ en croix et sur le péché, donc recevoir une expression musicale voisine, sans qu'il y ait lieu de crier au sacrilège ou de se réjouir d'une profanation; tout se passe selon les données les plus élémentaires qui président à la création artistique. Autant vaudrait s'étonner qu'un peintre retrouve, pour une scène

d'inspiration amoureuse, les gestes éplorés des personnages féminins d'une crucifixion. Autant vaudrait s'étonner encore que la révolte beethovenienne contre le Destin d'un individu retrouve spontanément les rythmes d'une offensive révolutionnaire. »

Mozart croit à la puissance dramatique de sa musique, c'est tout. On n'a, de toute façon, que le Dieu de son drame (M.M., p. 30-31).

Il s'agit de parcourir avec attention ces lignes pour trouver le lien qu'entretiennent les divers motifs mis en valeur par Sollers. D'entrée de jeu, l'expression « pour m'amuser » indique un certain ton ludique. Il s'agit de recréer une atmosphère, de se plonger dans l'époque évoquée par le lieu, l'architecture.

Richard le roi sera délivré par un serviteur qui est aussi un troubadour, ce qui évoque la puissance de la musique. Toutes les sensations sont convoquées, regard, ouïe, plaisirs de bouche, profane et sacré se superposent. On retrouve la présence du sacré, les madones, les manifestations du cœur absolu. Le sacré et la nature se rejoignent. Le « sacré cœur d'or flamboyant, comme un volcan en activité sur horizon de montagne. », le ciel et la terre se rejoignent. Finalement, conclut l'écrivain, « il y a eu des humains pour faire ça. » C'est une phrase admirative qui semble annoncer le lien entre les merveilles des hommes et le sacré, la rencontre entre la nature et le sacré modelés par les hommes.

C'est cette rencontre que Mozart traduirait en musique dans la *Messe du couronnement*. Sollers établit un parallèle entre deux airs placés dans deux œuvres d'inspiration très différente et il pose ouvertement la question : « Rapprochement douteux? » Le drame de la femme vieillissante ou les pleurs d'un croyant devant le sacrifice du Christ, voilà des états d'âme comparables qui se valent et expriment un même drame. Sollers trouve tout à coup chez le critique Massin, tout ce qu'il voulait dire. La musique de Mozart contient le potentiel dramatique le plus universel.

2.12 Nature

Depuis l'enfance, la nature est pour Sollers une source d'inspiration et de bonheur. La nature, n'est jamais l'envers de la culture, mais un regard, un goût, un art de rencontrer la création. Sollers parle aussi du jardin, du parc comme refuge. L'écrivain reconnaît la puissance des éléments naturels qui entourent un créateur et comprend ainsi qu'elle est une de ses sources d'inspiration. Il faut imaginer qu'à un certain niveau, la nature accède à un statut quasi métaphysique.

Mozart « (...) est donc né dans ce paysage le 27 janvier 1756, à 8 heures du soir (M.M., p. 24) ». L'usage par Sollers du mot paysage désigne l'environnement (naturel et culturel) de Mozart. En tant que franc-maçon, Mozart avait développé une admiration pour la *science de la nature*, convaincu que la nature révélait des secrets plus profonds que les hommes veulent bien le croire. Ainsi, les créateurs doivent être à son écoute pour comprendre les fondements d'un art à la hauteur de son pouvoir. « La nature est un temple où de vivants piliers prouvent que les couleurs, les métaux, les parfums et les sons se répendent (M.M., p. 29) ». Les « correspondances » de Baudelaire occupent bien sûr ici une place importante. Laissons à Sollers le soin d'exprimer ce rapport profond entre la musique et la nature :

Ces sérénades sont importantes : elles *résumant* la nature dans ses profondeurs. Courbes, échos, vallons, buissons, lacets, arbres, plaines, églises, châteaux, chaumières, ciels, rivières, lacs, campagne, montagnes. La clarinette, le hautbois, le cor. L'aigu, le grave, l'enroulé, le doux, le réveil, la chasse, le mélodieux, le lit, la barque, la berceuse, la danse. On est très réveillé, on se présente, on s'incline, on se détourne, on se défile, on se tait, on s'endort, on se souvient du lointain, on se réveille un peu pour mieux se rendormir, la nuit *porte* le jour, il suffit de regarder un tronc de pin pour le comprendre. C'est la grande poésie grave et légère, les rochers bougent, le

gravier pense, les feuillages ont une mémoire ancienne, la poésie est un fleuve accidenté, mais majestueux et fertile (M.M., p. 35-36).

Il est clair que pour Sollers, comme pour Mozart, le concept (ou le motif) de la nature désigne ce cadre dans lequel les hommes évoluent. Ainsi, est naturel ce qui est vivant, et enveloppe le corps, soutient l'âme, transporte l'esprit. L'érotisme accède donc à ce statut: « La nature parle en moi aussi fort que chez tout autre, et peut-être plus fort que chez bien des rustres grands et forts (M.M., p. 79) », écrit Mozart. À quoi l'écrivain répond: « La nature n'est pas là pour parler fort, mais pour chanter juste (M.M., p. 79) ». Est naturel ce qui accède à l'accomplissement de la création –qu'elle soit artistique, biologique ou érotique.

2.13 Sexualité

Le sexe et le « désir des corps » sont au cœur de l'œuvre sollersienne. Que ce soit par ses textes sur les lieux d'aisance, l'usage des plaisirs solitaires, le jeu sexuel et les initiations de jeunesse, ou encore le drame des aventures sans lendemain d'une *Curieuse solitude*, l'expérience de la sexualité est au cœur d'une expérience du savoir. *Mystérieux Mozart* ne fait pas exception. Le sexe est, chez Mozart, très présent, ce dont témoigne sa correspondance. Cet aspect rapproche inévitablement l'écrivain de son « personnage musicien » partageant avec lui une passion pour le corps à l'oeuvre dans la création et la vie elle-même.

Toutefois, Mozart apparaît pour les siens comme une menace, et, jeune, on le prend pour un ambitieux séducteur. La relation entre le corps (le désir) et la création musicale semble aller de soi pour Sollers. Mais il remarque à quel point la fréquence du mot « cul » a gêné les lecteurs de la correspondance. De son vivant, Mozart a dû être contenu dans ses élans. En parlant des femmes, Léopold le prévient : « *C'est un malheur qui ne finit généralement qu'avec la mort* (M.M., p. 88) ». La nature est

notre *ennemi*, lui dit-il. La seule qui semble apprécier ses allusions et jeux de mots scatologiques est sa jeune cousine Maria Anna. Certains croient qu'elle fut sa maîtresse. Toutefois, ce qui importe c'est de montrer à quel point le désir sexuel est au centre de la vie créatrice, ce qui aux yeux de Sollers expliquerait le refus par les censeurs de l'œuvre de la maturité.

Le corps sonore devance le corps biologique. Cet enfant a une intelligence et des passions que la physiologie et la raison ne connaissent pas. Il crée en dehors des normes du développement libidinal. Mme de Pompadour, rompue au contrôle de la sexualité royale, pressent ce dérèglement. Ce petit mâle virtuose a des capacités de jouissance ingouvernables. En un sens, la marquise est déjà « moderne » : elle préfère le pouvoir à l'amour. Donc la philosophie politique à la musique (M.M., p. 60).

Il est intéressant de noter l'usage de l'expression *corps sonore*. Sollers évoque clairement que malgré la présence tangible des corps physiques, plus communs, la musique a une « présence » plus significative qui transcende cette réalité. Mozart, enfant, a déjà conscience d'un réel qui n'est pas soumis aux catégories habituelles de la raison et des sens. Il a sa propre vision des choses, il devance la maturité sexuelle, Sollers trouve là, la raison qui pousse Mme de Pompadour à rejeter le jeune Mozart. Le pouvoir de Mozart serait-il plus puissant que celui des rois? Qui peut prétendre gouverner Mozart? Mozart est incontrôlable affirme Sollers, comme son désir et sa soif de jouissance.

Les femmes occupent une place essentielle dans l'œuvre sollersienne, et Mozart apparaît très vite sur ce plan comme un alter ego. Pendant qu'il est en train de composer les *Noces de Figaro*, Mozart effectue un voyage à Prague avec sa femme raconté par le poète romantique Eduard Mörike. En chemin, il fait la rencontre d'une dénommée Eugénie. « Il faut maintenant au scénario une jeune fille qui chante. La voici : elle s'appelle Eugénie, elle va représenter la fiancée innocente et hypersensible, elle interprète Susanna dans la scène du jardin des *Noces de Figaro*

(M.M., p. 43) ». Évidemment, cette représentation est symbolique. Cette Eugénie est une incarnation de toutes les femmes, illustrées par Susanna. Sollers mentionne toutefois que cette jeune fille est innocente et hypersensible. « Ce qui compte, c'est l'émotion de la chaste Eugénie devant le génie (M.M., p. 43) ».

Mozart, est donc, à sa manière, un double de Don Juan. Sa force vive, créatrice, n'est pas dissociable de son désir. Sollers fait de lui un compositeur scandaleux dont il faut tenir loin les jeunes filles innocentes. Mozart n'est pas assez sérieux, c'est un joueur compulsif qui va droit à sa perte. Le tempérament excessif de Mozart, qui produit des moments suprêmes d'une grande beauté, est à la fois mortel pour celui qui s'y frotte. Eugénie, dit Sollers, comme toutes celles qui sont touchées par sa puissance, doit disparaître car l'artiste produit des sentiments dangereux. « Il faut que Mozart meure (M.M., p. 45) ». Cette perpétuelle « construction » qui permet de dire l'outrage est bien sûr au cœur de l'œuvre sollersienne « Eugénie est voyante : elle discerne le bois, le jardin, le rosier, les chevaux qui emportent Mozart vers Saint-Marx (M.M., p. 46) ». L'écrivain et le musicien se rejoignent.

2.14 La mort

Requiem, donc, le chant interrompu du cygne à l'agonie. Que de mystères autour de cette dernière composition fantastique, le visiteur gris inconnu, l'ombre criminelle de Salieri, la jalousie meurtrière contre un génie en train de dépasser les bornes... On ne détruira pas la légende, même si la réalité des faits est établie depuis longtemps. L'assassinat de l'innocent est une donnée incontournable de l'imaginaire humain (M.M., p. 12).

Le *Requiem*, constitue dès les premières pages du livre de Sollers un motif qui se maintiendra jusqu'à la fin. La conversation dans le taxi au sujet de Mozart mène rapidement au *mystère* de la mort du compositeur, qui rejoint le mythe. Sollers compare son taxi à un *cercueil ambulante*. Des visions mortuaires hantent les réflexions de l'écrivain qui s'apprête à partir à la recherche de ce mystérieux Mozart,

affirmant que ce qui est mystérieux n'est pas sa mort, mais ce qui y mène. Tout se joue entre la naissance et la mort symboliques du compositeur. Selon Sollers, devant la mort de sa mère, Mozart reste étrangement distant. Comme si la mort physique ne comptait pas vraiment. Mais Mozart, inspiré par la mort, produit une œuvre qui est sa réponse. Le corps de Mozart n'a pas laissé de sépulture identifiable, ce qui entraîne Sollers dans des associations significatives.

Le théâtre de Schikaneder était une sorte de village réduit dans la ville. Un hôtel, un restaurant, la salle de spectacle, une troupe et une contre-société effervescente autour de ce personnage étonnant, premier acteur à jouer Shakespeare, en particulier le rôle d'Hamlet. La dernière habitation réelle de Mozart, pour la réalisation de la *Flûte* (qu'il vaut mieux, finalement, appeler *magique* qu'*enchantée*), a été cet endroit de remue-ménage et de fête. Il n'est pas mort là, mais en pensée, si, pendant qu'on jouait son opéra. To be or not to be? To be. Et puis il faut bien disparaître, quelle histoire.

Disparaître est le mot, puisqu'il n'y a pas de tombeau de Mozart, pas plus que de Don Giovanni qui plonge en enfer sous la scène comme Œdipe dans son bois à Colone, ou le Christ dans son sépulcre vide. Le cimetière où il a été conduit pour une tombe communautaire est assez loin de Vienne, en banlieue. Comble d'ironie historique, il s'appelle Saint-Marx (M.M., p. 38).

La circularité entre Mozart, Shakespeare, l'acteur Schikaneder ayant joué Hamlet, et Sollers lui-même n'est pas sans révéler le travail autobiographique toujours à l'œuvre. Mozart meurt dans une ambiance de fête, c'est-à-dire en ayant à l'esprit son opéra la *Flûte enchantée*. La mort physique est inévitable, mais pour Sollers l'esprit de Mozart est à la fête, il dit oui à la vie jusqu'à la dernière minute. L'anonymat de la fosse commune suscite une transposition de Mozart en figure omniprésente. L'évocation de la fosse commune permet aussi de faire le rapprochement avec un autre poète qui a célébré la vie, Lautréamont, mort en 1870. Cependant, on est dans un tout autre type de rapport avec la mort à l'époque de Mozart. « Ma femme et moi persuasions la petite de la vanité de ce monde et du bonheur de mourir jeune pour un enfant (M.M., p. 65)... Cela nous mène à nous intéresser à ce dernier motif qu'est le sacré.

2.15 Le sacré

Du haut du mont aux Moines, vue sur toutes les églises. (...) C'est la répétition glorieuse du catholicisme et de la Contre-Réforme qui, ici, éclatent à chaque instant. Un petit catholique de génie va devenir peu à peu, on n'y a pas assez réfléchi, le franc-maçon le plus inspiré des siècles. (...) L'Autriche est une continuation de l'Italie et de Rome. C'est plus au nord, à l'ouest et à l'est que des questions relatives à Dieu se sont déjà posées et se posent (MM, 20-22).

Cette question du sacré est complexe, tant chez Sollers que chez Mozart. Sollers se dit catholique au sens d'être universel, mais n'est pas pratiquant. Mozart, que l'écrivain *compare* ici et là dans son ouvrage à Jésus, était aussi catholique, mais plus ou moins pratiquant, bien que son père lui rappelle constamment l'exigence de vivre en *bon chrétien*, surtout pour son propre salut. A cela s'ajoute la franc-maçonnerie qui se concilie assez difficilement avec le catholicisme. Mais Sollers affirme que si Mozart produit beaucoup de musique religieuse, c'est avant tout parce que cela sert sa musique. « Il était un compositeur universel auquel l'Église offrait l'occasion de s'exprimer avec une rémunération (MM, 14) ». Le sacré ne serait donc qu'une modalité utile et rentable?

« Wolfgang est quand même un *investissement*, une stock-option, pour ne pas dire une poule aux œufs d'or (MM, 85) ». Mais rappelons nous que Mozart a vécu dans un monde inspiré par un catholicisme théâtral inspiré par la Contre-Réforme. C'est dans cet environnement de dorure et de formes sensuelles que Mozart, concevra une œuvre physique, charnelle, incarnée.

Au fond, les églises baroques, avec leurs orgues, leurs balcons, leurs loges, leurs cierges et leurs tabernacles, sont à la fois des salons et des boudoirs pour tous et des théâtres. Elles approuvent le XVIIIème siècle comme s'il se situait au milieu des Temps. Mozart est leur enfant du milieu du Temps. Elles ont l'air d'avoir été construites pour célébrer sa naissance (MM, 33).

Or, si Mozart semble attendu par ce *milieu* qui lui sert de décor, si le 18^{ème} siècle est le siècle parfait pour porter le génie mozartien, Sollers se permet d'effectuer une relation avec le diable lui-même pour expliquer la personnalité de Mozart et son pouvoir de création. « Wolfgang est d'une gaieté extraordinaire, mais un peu diable aussi (MM, 57) ». Voilà ce que déclare le père de Mozart en tournée européenne et qui s'attend à faire beaucoup d'argent. La culpabilité catholique à faire de l'argent est mise de côté, parce qu'au fond il y a une nature particulière chez le jeune enfant *qui a grandi trop vite*. La créativité de Mozart, *une plante rare et rentable* (MM, 86), proviendrait de cette union très catholique entre le divin et le diabolique.

Si Sollers affirme que Mozart est *christique*, qu'il semble être fait pour oeuvrer au beau milieu de tout ce décor, il puiserait son génie dans une source moins divine qui pourrait expliquer qu'il puisse envoûter même les plus vertueux. Souvenons-nous du passage de Sollers à Saint-Gilles, mentionné plus tôt, où se trouve la maison de la mère de Mozart. Saint-Gilles aurait fait travailler le diable à son monastère. Or, Sollers y a vu un parallèle avec Mozart. Les prières de la mère exaucées, voilà enfin un enfant en bonne santé qui vient à la vie, comme un *miracle*. « Wolfgang Amadeus : le diable et Dieu dans le même berceau, c'est quand même du grand art (MM, 26) ». Le rapprochement qu'effectue l'écrivain est significatif. Du lieu où est issu la mère de Mozart, là où le génie devient possible parce que vivant, la légende associe le diable et le bon Dieu.

Comment pouvait-on mettre côte à côte le divin et le diabolique? C'était pourtant très beau, et aussi gênant pour les dévots du Bien que pour ceux du Mal. Ils se ressemblent. Ce qui ne veut pas dire que Sade et Mozart appartiennent au même monde, mais qu'ils dérangent également ceux qui s'arrangent d'un monde immonde, dans l'ordure ou dans le sirop (MM, 48).

Sollers raconte qu'il a participé à une émission de radio dans laquelle on a fait alterner des passages de Sade avec des œuvres de Mozart. Le scandale a été

immédiat, car Sade ne saurait être rapproché de l'enfant Mozart. Sollers adore mettre au premier plan l'étroussure de vue des « censeurs » dont il se fait bien entendu le pourfendeur. Et si Mozart scandalise c'est qu'il a une vision globale de la réalité, qui englobe tout, le sexe et le sacré. En cela, il est touché par le *divin* avance Sollers qui fait appel au mystique Angelus Silesius⁷⁴ pour montrer la place qu'occupe Mozart auprès de Dieu :

*Un cœur calme en son fond, calme devant Dieu comme celui-ci le veut,
Dieu le touche volontiers, car ce cœur est Son luth.*

« Ces vers sont intitulés *Le Luth de Dieu*. C'est Mozart (MM, 50) ». Bien sûr Mozart selon Sollers. Mozart est celui à qui il faut offrir toute son attention. « L'important, nous y sommes, est de n'être pas 'dérangé', ce qui constitue un exploit par rapport aux autres et surtout à soi-même (MM, 50) ». Il faut se laisser absorber par l'œuvre mozartienne qui doit surtout s'écouter. Être à l'écoute de l'œuvre mozartienne, c'est la voir dans toute sa théâtralité. Il ne suffit donc pas d'écouter l'œuvre distraitemment. Il faut savoir réécouter la musique avec la même disposition que devant le Créateur. À ce moment, nous saisissons toutes choses d'un même élan. « Entendre un concerto, une symphonie ou un opéra en les voyant simultanément dans tous leurs détails, est une expérience divine (MM, 50) ». On le voit, Sollers est un moraliste infatigable.

« Pour Léopold, un miracle est un miracle, (...) (MM, 86) ». Mozart avait effectivement un don. Or, pour Sollers l'interprétation la plus commune que nous donnons au terme de miracle est celle d'une *intervention directe de Dieu dans la vie humaine* (MM, 56). Mozart a-t-il bénéficié de l'appui divin? Cela est possible. À une prétendante de Mozart, Sollers répond : « Vous voulez que je sois heureux,

⁷⁴ Mystique du 17^{ème} siècle qui a laissé un recueil d'aphorismes intitulé *Le pèlerin chérubinique*.

n'est-ce pas? C'est-à-dire : j'en doute. Dieu, d'ailleurs, a d'autres projets. Musicaux (MM, 90) ». Mais au fond, c'est à la problématique initiale de ce que représente à la fois pour Sollers et Mozart le sacré qu'il faut revenir. C'est l'expérience de l'universel dans une situation singulière qui est pertinente. Joseph Lange, le beau-frère de Mozart dit ceci, comprenant mal son attitude très *éclatée* : « [...] ou bien il se complaisait à faire contraster brutalement les idées divines de sa musique avec les vulgarités de la vie quotidienne, et à s'amuser d'une sorte d'ironie de soi-même (MM, 89) ». Donc, qui est Mozart au fond? Sollers se plaçant dans la peau de Mozart à qui on poserait la question, qui êtes-vous? :

À la rigueur, vous pouvez me présenter comme singulier universel, c'est-à-dire catholique dans un sens très particulier, ou encore franc-maçon d'une façon très personnelle, c'est-à-dire universel singulier. Vous voyez là une contradiction? Pas moi. (MM, 52).

Par delà l'appartenance à une religion particulière, l'expérience du sacré chez Mozart passe par son art, les francs-maçons ont la conviction que la nature est porteuse d'autant de signification que l'expression divine elle-même. Le rapprochement avec le catholicisme est peut-être plus circonstanciel, Mozart s'inspirant d'un décor qui semble très convaincant dans toute la splendeur exposée dans son architecture. Mais Mozart, comme Sollers l'affirme à propos de lui-même, a dû être séduit par la définition essentielle du terme « catholique ». « Le catholicisme est l'expression de la même vérité dite dans toutes les langues à la fois. Être catholique, c'est être ouvert à l'universel. Comme catholique, je me définis donc comme un être singulier universel⁷⁵ ». Nous devons remarquer l'usage du mot « vérité » dans cette réponse de Philippe Sollers donnée à Yann Moix. C'est peut-être au fond toujours à cette notion de vérité qu'il faut revenir chez Sollers, « L'opéra, bientôt, va devenir à la fois très sérieux et *buffa*. C'est le réel même. On y aime, on y meurt, on s'y amuse,

⁷⁵ Yann Moix, « Sollers au paradis », *Le Point*, no. 1467 (octobre 2000), p. 140.

et on y dit la vérité bien plus souvent qu'on ne croit. Qui a fait mieux dans le genre, que les opéras de Mozart? Personne (MM, 86) ».

Il est étrange de se dire qu'après Mozart tout s'est brusquement *ralenti* dans le bruit, la fureur, la lourdeur ou le tintamarre. Il y a eu une accélération de l'histoire, soit, mais sur fond de stupeur, de torpeur. De nos jours, la vitesse est partout sauf dans les esprits (MM, 18).

Tout semble coincé par une fermeture qui ramène tout lourdement sur la terre bien agitée. Ces paroles semblent résumer cette préoccupation dans notre ère spectaculaire : « Tout s'ouvre au contraire vers le bas, infernalité, kitsch, bouillie, falsification, publicité, fabrication de cadavres? Sans doute, sans doute (M.M., p. 38) ». C'est pour cette raison que des hommes d'exception comme Mozart ont tant de valeur encore aujourd'hui.

CONCLUSION

L'œuvre de Philippe Sollers est bâtie à l'intérieur d'un temps sacré et d'un espace *réel*, hors de la réalité mondaine. C'est la quête d'un état mythique, festif. En écrivant, à Venise par exemple, Sollers crée un autre monde qu'il voudrait perceptible par ceux qui peuvent vraiment *voir*. « Goût de la vérité par l'artifice? Tout un art (PJ, 112) ». On entend là un appel à l'être d'exception, qui a pleinement conscience du pouvoir qu'il exerce sur le monde. Sollers sait s'inspirer de ces personnages du passé qui lui donnent une crédibilité sans pour autant l'étouffer, se permettant tous les reculs et tous les changements de sens. Le cas de *Mystérieux Mozart* est très représentatif de la stratégie déguisée qui permet à son auteur de s'inscrire dans les filiations symboliques qui lui sont chères en s'identifiant aux créateurs étudiés.

Il fallait montrer que le Mozart de Sollers n'avait rien à voir avec toutes les études musicologiques sérieuses à son sujet, mais que si son interprétation peut déranger c'est qu'on a peut-être condamné Mozart à n'être qu'un amalgame de clichés. Sous sa forme non orthodoxe, le livre de Sollers permet de maintenir une espèce d'ambiguïté entre le Mozart historique et ce que Sollers cherche à mettre en valeur. Ce Mozart moins *rigide*, plus nuancé par rapport aux études historiques, permet à Sollers de jouer avec les catégories de l'espace et du temps qui l'assurent de mettre autant en valeur le créateur d'exception que fut Mozart que sa contribution (inconsciente) à la guerre du goût menée par Sollers. Faisant donc usage d'une part de fiction en traitant du sujet qu'est Mozart, l'écrivain a pu se détacher de contraintes qui auraient encombré tout autre biographe. Ce type d'approche est encore plus révélateur dans des ouvrages comme *Studio* et *Une vie divine*, véritables œuvres de fiction qui ont pourtant la prétention de marcher dans les pas de grandes figures qui

correspondent à une certaine conception esthétique et morale. Dans ces deux cas ce sont Rimbaud et Nietzsche dont l'esprit est partout présent. Ces deux créateurs correspondent à la conception que Sollers se fait d'un être d'exception nécessairement lancé à contre-courant de son temps, de son époque. Une de ces caractéristiques est de dire oui à la vie, de tendre vers le *gai savoir*.

Chez Sollers, tout cherche à être joyeux. Si « les autres » en général ne le sont pas, l'écrivain, lui, va à la rencontre des créateurs qui incarnent cette vitalité et cette joie tant désirée. « En effet, le narrateur s'identifie, de façon à peine voilée, à ce peintre du XVIIIème siècle; en imitant le geste créateur de Watteau au niveau de l'écriture [...]»⁷⁶. On trouve une autre preuve de cette tendance dans le traitement que Sollers fait du peintre Watteau et de son tableau fictif dans son ouvrage *La Fête à Venise*. Sollers use en effet constamment de cette stratégie que nous nommons la circularité référentielle. En convoquant dans ses textes et romans tous ces « interlocuteurs privilégiés », il les met alors à la disposition de sa poétique et de son art du jeu. Leur rendre hommage n'est donc pas le seul objectif visé, car le grand art consiste à leur faire jouer des rôles de combattants sur la scène culturelle et intellectuelle. Avec Joyce, Baudelaire, Cézanne, Proust et les autres alliés, Sollers aspire à déstabiliser l'ordre spectaculaire qui règne dans le monde moderne et qui inflige une dévaluation du style, du goût.

Nous vivons selon Sollers à une époque de dissimulation, de mensonge, et de mélancolie. Personne ne semble voir, ni entendre. Et Sollers veut se faire le voyant, le révélateur. « Les autres, de tout temps, sont là pour vous empêcher? Normal. Toute conscience veut la mort de l'autre, en cherchant, du même coup, sa propre mort comme punition⁷⁷ ». À l'image de ses prédécesseurs, Sollers entre dans la littérature par conviction et qu'il ne peut imaginer faire autre chose. Et à l'image de

⁷⁶ Christian Laurin, *Sollers : Jeux et enjeux d'une esthétique festive*, Montréal, UQAM, 2000, p. 44.

⁷⁷ Philippe Sollers, *Studio*, p. 70.

son nouveau nom d'écrivain, il sera tout entier voué à son art et ses principes : fondamentalement défendre le bon goût qui est attaqué de toute part. En choisissant de suivre les pas de Proust, Dante, Rimbaud et Baudelaire, le jeune écrivain a décidé de produire comme eux une façon de penser le monde et de le vivre qui sera unique. Comme nous avons pu le constater en analysant *Portrait du Joueur*, Sollers a rapidement fixé ses idéaux comme une *passion fixe* qui part du principe que le style doit déterminer la création et qu'en deçà de ce niveau, le sens est perdu.

Ainsi, au-delà de la bataille livrée par tous ces créateurs qui l'ont précédé, c'est plutôt à une véritable guérilla que Sollers convie ses alliés face à la puissance planétaire qui contrôle les outils de propagande de mort : c'est-à-dire *l'œuf*, comme le dit si bien Sollers dans *Portrait du Joueur*. L'œuf étant ce noyau centralisateur qui coordonne ce « complot » contre le goût, il y a donc une obligation de résistance face à cet ennemi, et la guerre qui est menée n'a rien de conventionnel. Sollers souhaite ainsi déconcerter, déstabiliser tous les autres. « Fin du vingtième siècle : vieux Grecs, Bible, Hölderlin, Rimbaud⁷⁸ ». Les rares appuis du bon côté de la bataille sont presque tous disparus. On les fait disparaître un à un. Sollers conclut que l'histoire sera celle des vainqueurs qui militent pour la mort de la littérature. C'est un point de vue qui est peut-être défendable pour un homme qui semble totalement imprégné d'un certain passé mais qui n'a pas pris conscience du virage technologique et virtuel du 21^{ème} siècle. C'est en fait l'opinion de Patrice Favreau qui signait en 1999 un texte au sujet de la parution de *L'Année du Tigre*. Pour lui, Sollers demeure un auteur du 19^{ème} siècle.

« Et si Sollers était notre dernier écrivain du XIXème siècle? À notre connaissance, c'est l'un des rares à exercer, depuis toujours, cette activité à temps complet⁷⁹ ».

⁷⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁹ Patrice Favreau, « Journal : Sollers, un tigre et toutes ses dents », *Regards*, no. 47 (juin 1999), tiré du site internet du magazine, www.regards.fr/archives/1999.

Parce qu'il se méfie de l'hypocrisie généralisée de notre époque, Sollers se laisse baigner par la culture du passé qui lui évite de traiter le monde tel qu'il est actuellement, préférant le type de représentation classique qui est issu des artistes qui l'ont précédé. Sollers paraît ainsi l'un des rares qui vit dans son temps sans adhérer à ses idéaux. Cela peut être aussi toutefois un handicap. Mais il a la force de son intégrité, denrée rare dans l'univers de la création.

L'appel de Philippe Sollers, si nous pouvons nous exprimer de cette manière, est ainsi fondamental car, au-delà de ses coups virulents et spectaculaires, il procède à une véritable défense des classiques qui sont aujourd'hui menacés. Pour cette raison, il confessait à Stephan Bureau en 1991 lors d'une entrevue⁸⁰ télévisée qu'il avait beaucoup fait pour permettre à Sade et Céline d'entrer dans la collection *La Pléiade*, assurance que ces deux grands ne pouvaient plus désormais être oubliés. Comme nous l'avons dit dans ce mémoire, rien n'est garanti pour les écrivains, et il se pourrait qu'à tout moment se mette en place une censure qui éliminerait tous les auteurs ne partageant pas les valeurs de *l'œuf*. L'importance du travail de sauvegarde de Sollers est ainsi proportionnelle au désordre culturel dans lequel nous baignons aujourd'hui, où le simple fait de faire état d'une certaine culture moins commerciale apparaît déjà comme un exercice de subversion, selon Gaëtan Brulotte, dans son compte-rendu à propos de la *Guerre du goût*⁸¹.

En ramenant à la vie, par son principe de circularité référentielle, des auteurs destinés à une survie institutionnelle mais peut-être de moins en moins incarnée, Sollers met en pratique une stratégie qui prétend désamorcer les idées reçues. Les figures non-conformistes des Lumières en sont un exemple. Certain de désorienter des lecteurs éberlués par tant d'exotisme, Sollers joue avec la réalité, confondant avec ironie fiction et histoire, créant des liens inattendus aux yeux des lecteurs. « Je tiens donc

⁸⁰ Rencontre de Stéphane Bureau avec Philippe Sollers, Radio-Québec, 1991.

⁸¹ Gaëtan Brulotte, *Les Cahiers de Limentinus, lectures fin de siècle*, Montréal, Éd. XYZ, 1998, 351 p.

mon équation : sexe, religion, poésie, pensée, comme éléments radicaux à éclaircir et à maintenir ensemble. Bien entendu, ces mots ne sont pas à prendre dans leur sens maintenant courant⁸² ». Pour l'écrivain, il n'y a pas de contradiction à faire cohabiter ces réalités qui font bien plus de sens que la recherche effrénée de spectacles morbides, d'accusations publiques, de pornographie, au fond de voyeurisme social. Qui est le plus dépravé? Le Marquis de Sade au 18^{ème} siècle ou bien la télé réalité au 21^{ème} siècle? C'est la vulgarité culturelle de notre planète qui préoccupe Philippe Sollers et le pousse à choisir une culture en marge plutôt élitiste au lieu des ridicules lieux communs qui servent à divertir tous les autres.

« La littérature réellement engagée du vingtième siècle, il faut le répéter, a donc pour noms Proust, Kafka, Joyce, Artaud, Céline, Genet. [...] Sa nouveauté formelle est pourtant classique (GG, *Physique de Genet*, 184) ». Se pourrait-il que la dissonance soit la clé de la véritable humanité, du moins celle qui est représentée par les créateurs qui ne sont pas effrayés par leur capacité à saisir le monde dans toute sa complexité et à s'extraire de la masse des créateurs sans âme? Sollers a donc le double tort d'être, en plus d'un écrivain cultivé, le défenseur des auteurs réputés les plus complexes. Par son usage fréquent de la stratégie autobiographique, Sollers peut toutefois se révéler à travers ces grands prédécesseurs et continuer plus librement à observer le monde sans être trop dérangé. Cela lui permet ainsi de réfléchir sur les vrais enjeux de notre époque, bien qu'il ne nous soit pas toujours facile de le suivre dans ses jugements parfois un peu trop intempestifs.

Tel un agent secret qui prend toutes les identités pour mieux circuler sur le terrain sans être reconnu, Sollers a emprunté une partie de l'humanité qui lui semblait essentiel de sauvegarder et qui lui sert de déguisement dans ce carnaval quasi vénitien dans lequel il semble tout à fait à l'aise. Inspiré par Rimbaud, Picasso,

⁸² Philippe Sollers, *Studio*, p. 89.

Dante ou Mozart, nous découvrons un Sollers qui défend à notre avis une culture de l'audace et de la rupture. Cette audace est de se livrer seul contre tous les autres à une défense de ce qui est devenu indéfendable. La rupture, c'est d'échapper constamment à ceux qui voudraient le faire cadrer dans un système. Tous ceux qui ont voulu le récupérer ont vu l'écrivain de Bordeaux leur tourner le dos. Car, le travail d'écrivain pour Sollers se fait dans la solitude. Il sait qu'il reste finalement seul quand survient le temps d'écrire et de ne pas tricher. Grâce aux auteurs qui l'inspirent, il apprend à dire le monde sous un autre angle, faisant de lui un écrivain qui suscite de vraies passions, une cause déjà bien noble à une époque où l'originalité passe souvent par un manque de goût.

Dans ce mémoire, nous avons voulu retrouver les sources de cette véritable passion pour la culture et les arts qu'entretient presque religieusement Philippe Sollers. Derrière sa propre façade spectaculaire, Sollers nous ramène toujours aux valeurs essentielles que notre société semble prête à sacrifier au nom du profit et de la facilité. Cette rencontre avec un écrivain authentique nous a permis de retrouver des convictions qui font souvent défaut chez beaucoup d'autres qui se préoccupent de figurer au lieu de jouer réellement leur rôle d'écrivain passionné par l'univers de la culture et de la pensée. De tels hommes nous semblent malheureusement trop peu nombreux, ce qui fait à notre avis l'intérêt de l'œuvre critique qu'il est en train de nous laisser et dont on mesurera l'importance au regard des grandes traditions littéraires du passé.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Philippe Sollers citées et consultées

Sollers, Philippe. « Actualité de Tristram Shandy ». *Tel Quel*, no 6 (été 1961), p. 55.

_____. *L'Année du tigre*. Coll. « Points ». Paris : Éditions du Seuil, 1999, 407 p.

_____. *Le Cavalier du Louvre*. Coll. « Folio ». Paris, Éditions Gallimard, 1997, 321 p.

_____. « Choisir son style ». *Tel Quel*, no 3 (automne 1960), p. 43.

_____. *Une curieuse solitude*. Coll. « Points ». Paris : Éditions du Seuil, 2001, 159 p.

_____. « Don Juan aux enfers ». *NRF*, no. 360 (janv. 1983), p. 1 à 29.

_____. *L'Écriture et l'expérience des limites*. Coll. « Points ». Paris, Éditions du Seuil, 1971, 190 p.

_____. *Femmes*. NRF. Paris : Éditions Gallimard, 1983, 570 p.

_____. *La Fête à Venise*. Coll. « Folio ». Paris, Éditions Gallimard, 1991, 238 p.

_____. « Gilles Deleuze : Proust et les signes ». *Tel Quel*, (hiver 1965), p. 94-95.

_____. *Paradis*. Coll. « Points ». Paris : Éditions du Seuil, 1981, 368 p.

_____. *Le Parc*. Coll. « Points ». Paris : Éditions du Seuil, 1981, 154 p.

_____. *Le Secret*. Coll. « Folio ». Paris : Éditions Gallimard, 1993, 281 p.

_____. *Studio*. NRF. Paris : Éditions Gallimard, 1997, 208 p.

_____. *Théorie des exceptions*. Coll. « Folio/Essai. Paris, Éditions Gallimard, 1986, 308 p.

_____. *Une Vie divine*. NRF. Paris, Éditions Gallimard, 2005, 525 p.

Collaborations de Philippe Sollers citées et consultées

Sollers, Philippe. « Aragon secret », préface de Louis Aragon, *Le con d'Irène*. Coll. « Le petit Mercure ». Paris : Éditions du Mercure de France, 2002, 93 p.

_____, et Luc Ferry. « Débat sur l'art contemporain », précédé de Luc Ferry, *Le Sens du beau : aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Éd. Cercles d'art, 1998, 237 p.

_____, et autres. *De Tel Quel à l'Infini. L'avant-garde et après? : Colloques de Londres et Paris, mars 1995*. Coll. « Étude(s) », Nantes : Éditions Pleins feux, 2000, 313 p.

_____, et Francis Ponge. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris : Éditions Gallimard/Seuil, 1980, 193 p.

_____. Présentation de Francis Ponge, *Francis Ponge*. Coll. « Poètes d'aujourd'hui. Paris, Éditions Seghers, 1963, 223 p.

_____, et Christian de Portzamparc. *Voir écrire : essai*. Paris, Éd. Calmann-Lévy, 2003, 185 p.

Entrevues avec Philippe Sollers

Brochier, Jean-Jacques. « Philippe Sollers : Ébranler le système ». *Magazine littéraire*, no. 65 (juin 1972).

Bureau, Stephan. « Entrevue avec Philippe Sollers ». Outremont : Productions de la Tête chercheuse, Montréal : Contact/Radio-Québec, réalisation : Claude Lortie, 1992, 53 min.

Fargier, Jean-Paul. « Le trou de la Vierge : entretien avec Philippe Sollers ». Paris : Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, réalisation : Martine Debard, 1983, 120 min.

Moix, Yann. « Sollers au paradis ». *Le Point*, no 1467, (octobre 2000), p. 140-142.

Vantroys, Carole. « Philippe Sollers ». *Lire*, no 253 (mars 1997), p. 32-37.

Études sur Philippe Sollers

Barthes, Roland. *Sollers écrivain*, in *Oeuvres complètes*, tome 3, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 927-965.

Borgnier, Jean-François, et autres. *Philippe Sollers*. « Coll. Auteurs contemporains ». Bruxelles : Didier Hatier, 1986, 93 p.

Brulotte, Gaëtan. Coll. « Documents ». *Les cahiers de Limentinus : lectures fin de siècle*. Montréal : Éditions XYZ, 1998, 351 p.

Clément, Catherine. *Sollers la fronde*. Paris, Éditions Juilliard, 1995, 321 p.

Cortanze, Gérard de. *Philippe Sollers ou La Volonté de bonheur, roman*. Coll. « Vérité et légendes ». Paris : Éditions du Chêne, 2001, 273 p.

Fardeau, Patrice. « Journal : Sollers, un tigre et toutes ses dents », *Regards*, no. 47 (juin 1999).

Forest, Philippe. *De Tel Quel à l'Infini : nouveaux essais*. Coll. « Allaphbed ». Nantes, Éditions C. Default, 2006, 338 p.

_____. *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*. Coll. « Fiction & Cie ». Paris, Éditions du Seuil, 1995, 654 p.

_____. *Philippe Sollers*. Coll. « Les Contemporains ». Paris, Éditions du Seuil, 1992, 343 p.

Laurin, Christian. *Sollers : Jeux et enjeux d'une esthétique festive*. Montréal, UQAM, 2000, M6422, 119 p.

- Louvrier, Pascal. *Philippe Sollers. Mode d'emploi*. Paris : Éditions du Rocher, 1996, 175 p.
- Mendès, Elaine. *Philippe Sollers : Lecture baroque*. UQAM, 2001, M6825, 101 p.
- Rouleau, Raymond. *Philippe Sollers : Hypertextualités dix-huitièmistes*. Montréal, UQAM, 1993, M3716, 118 p.
- Thibodeau, Jean. *Mes années Tel Quel*. Paris : Éditions Écriture, 1994, 258 p.

Œuvres littéraires et autres sources

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Coll. « Points ». Paris : Éditions du Seuil, 1957, 247 p.
- _____. *Le Plaisir du texte*. Coll. « Points ». Paris, Éditions du Seuil, 1973, 105 p.
- Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, 189 p.
- _____. *La Littérature et le mal*, Paris, Éditions Gallimard, 1957, 201 p.
- Belleau, André. *Le Romancier fictif*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Paris, Éd. Gérard Lebovici, 1989, 170 p.
- Derrida, Jacques. *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 445 p.
- Huguenin, Jean-René. *Journal*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, 227 p.
- Kristeva, Julia. *Polylogue*. Paris, Éditions du Seuil, 1977, 531 p.
- _____. *La Révolution du langage politique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 635 p.
- _____. *Les Samourais*, Paris, Éditions Fayard, 1990, 460 p.

- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1975, 357 p.
- Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide*. Coll. « Folio/essai », Paris, Éditions Gallimard, 1983, 327 p.
- Mörike, Eduard. *Le voyage de Mozart à Prague*, Toulouse, Éd Ombres, 1989, 78 p.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Correspondance*, traduit de l'allemand par Geneviève Geffray. Coll. « Harmoniques ». Paris, Éd. Flammarion, 7 vol, 1993-1999.
- Rohmer, Éric. *De Mozart en Beethoven. Essai sur la notion de profondeur en Musique*. Coll. « Un endroit où aller ». Arles : Éditions Actes Sud, 1996, 303 p.
- Rolin, Dominique. *Journal amoureux*. Paris, Éditions Gallimard, 2000, 122 p.
- _____. *Trente ans d'amour fou*. Paris, Éditions Gallimard, 1988, 247 p.
- Simon, Philippe. « Mozart(s) ». *Répertoire*, no. 153, janvier 2002, p. 20.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 188 p.