

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

**MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE**

UNIVERSITE MENTOURI DE CONSTANTINE

Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue et Littérature Française
Ecole doctorale de français
Pôle Est

ANTENNE DE CONSTANTINE

N° D'ORDRE :
SERIE :

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de magister

OPTION : SCIENCE DES TEXTES LITTERAIRES

Thème :

**LIRE L'INFINI
UNE LECTURE
DE PARADIS DE
PHILIPPE SOLLERS**

**SOUS LA DIRECTION DU :
DR ABDOU KAMEL**

**PRESENTE PAR :
MR BOUTEBA RIAD**

**DEVANT LE JURY :
Président : Dr Logbi Farida
Rapporteur : Dr Kamel Abdou
Examineur : Dr Boussaha Hassen**

**Université de Constantine
Université de Constantine
Université de Constantine**

Année universitaire 2009-2010

Remerciements :

Je tiens à remercier vivement Mr Kamel Abdou pour sa perspicacité, sa patience, son suivi continuel et ses orientations judicieuses. Sans sa rigueur il aurait été impossible de mener à terme ce travail.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude au docteur Logbi Farida de m'avoir fait l'honneur de présider le jury de soutenance.

Que le docteur Boussaha Hassen trouve dans ce travail l'expression de mes vifs remerciements d'avoir accepté d'être membre du jury de soutenance.

Dédicaces

A ceux qui m'ont tout donné, ma mère et mon père

A celle qui m'a toujours épaulé et encouragé, à ma moitié ma chère épouse Amina.

A mon fils Mouhamed Djad Arslène

A mon frère Faouzi, sa femme Samira et leurs enfants : Aymen, Mayssar et Israa

A mon frère Sabri

A ma sœur Nadjoua, son mari Nacer et leurs enfants : Lina, Dina et Dania

A ma belle famille

A mes oncles et tantes

A mes amis Karim, Fadel, Hakim, Lamine, Mimoun et Babi

Sommaire

❖ Introduction	5
❖ Présentation de Philippe Sollers	7
❖ Problématique.....	9
❖ Méthodologie.....	9

1^{ère} partie : Quelques repères théoriques

❖ Le roman	11
❖ Le roman et la société	15
❖ Histoire de la ponctuation	20
❖ L'intertextualité et les réécritures.....	28
❖ La stylistique.....	37

2^{ème} partie : Analyse Textuelle

❖ <i>Paradis</i> . Une histoire ?.....	42
❖ L'intertexte à l'infini.....	49
❖ L'hypogramme de <i>Paradis</i>	66

Conclusion	71
------------------	----

Annexes	77
---------------	----

Bibliographie	79
---------------------	----

« L'homme est une créature productrice de formes et de rythmes. La pensée réside dans la forme où elle advient. »

Nietzsche

I- Introduction :

Sollers déclarait :

« À part moi, notre époque est muette. »¹

Une telle phrase a suscité chez nous une certaine interrogation, de quelle manière l'écriture sollersienne parle pour ne pas être muette ?

Ecrivain, critique et essayiste atypique, l'expérimentation des limites de la langue française a toujours été sa quête, à travers une écriture directe, vive, rapide, elle traverse sous la forme de la fiction romanesque, tous les genres littéraires, toutes les modalités de la langue, sans faire aucune distinction ; récit, apologue, parabole, méditation philosophique, dialogue, poésie, pamphlet, satire, portrait. Son écriture est sans cesse consciente de sa propre élaboration, elle est le personnage central de ses romans, de ces critiques et de ces essais.

Paradis sur plusieurs pages se déroule sans s'accorder aucun signe de ponctuation, aucun retour à la ligne et aucune majuscule, le roman fait bloc, d'où la difficulté que nous éprouvons à entrer dans le texte. Obligeant qui s'y aventure à une scrupuleuse attention pour ne pas se perdre dans le dédale compact que composent les lignes du roman.

Sachant que c'est le deuxième roman de Sollers qui n'est pas ponctué, *H* en est le premier, publié en 1973, et que *Paradis* est suivi de *Paradis II*, non ponctué aussi publié en 1986.

Le roman se présente comme une surface opaque, la lecture d'entrée en semble vaine, il est flux musical dans le quel nous nous laissons emporter, mais sans être en mesure de saisir le sens, puisque une fois le roman refermé, rien n'en reste sinon le souvenir d'une musique continue mais en somme ineffable.

1) Philippe Sollers. *L'Amour du Royaume* Art Presse ; Octobre 2002.p.64.

Paradis est un livre qui se trouve à l'intersection de tous les livres, la grande quantité de données culturelles présentées dans ce livre, démontre qu'il déborde de sens, qu'il est sursaturé de signification, mais ce qu'il nous raconte est transmis par allusion et intertexte, c'est l'ensemble de ce qui est : mémoires, pensées, rêves, actes, monde, individus, nature, sexe, politique, histoire, cultures, mythes, textes, religions, se trouvant rapporté à la symbolique de l'écriture.

Le thème de base est sans doute le paradis comme lieu, le paradis comme langage, Sollers déclarait :

« *Au paradis, les corps sont de plus en plus mobiles, de plus en plus enflammés, ils peuvent être plusieurs en un seul, ils vous parlent à travers la musique, la poésie, ça n'arrête pas, ils sont là, en position d'ivresse par rapport au langage, le paradis est avant tout le lieu du choix infini* »¹.

Nous pouvons dire que Sollers a écrit son *Paradis*, pour que celui-ci soit semblable au lieu enflammé, tourbillonnant, musical, infini et que sa lecture nous fasse traverser des paradis inconnus. Notre étude va donc envisager les nombreuses manières dont la musique de *Paradis* chante effectivement le paradis.

Paradis ne raconte pas une histoire, mais en raconte plusieurs, emboîtées à un tel point qu'il est difficile de les distinguer, sans intrigue et sans personnages.

Nous voulons dire par intrigue, une succession d'actions dont la structure est organisée pour passer d'un état initial à un état final, en subissant une transformation. Par personnages, chacune des personnes fictives d'une œuvre littéraire qui accomplissent une ou plusieurs actions.

L'auteur pousse son lecteur à chercher de ligne en ligne où commence et se termine ces histoires, et quel est le rapport entre elles ?

1) Philippe Sollers, *Vision à New York*, Paris, Grasset, coll. « médiation », 1981, p 12

II. Présentation de Philippe Sollers :

Philippe Sollers, de son vrai nom Philippe Joyaux, est un écrivain français né à Bordeaux le 28 novembre 1936, son enfance est marquée par la maladie, une grande ferveur religieuse et un goût pour la solitude, son premier roman, *Une curieuse solitude*, est publié en 1958. Il est un des fondateurs, en 1960, de la revue *Tel Quel* aux Éditions du Seuil qui défend des auteurs alors méconnus ou très controversés: Artaud, Bataille, Joyce, Derrida, Foucault, Barthes, jusqu'en 1982. Pour poursuivre son action, il crée la revue *L'Infini* aux éditions Denoël, puis rapidement chez les éditions Gallimard. Il épouse en 1967 Julia Kristeva, écrivain et psychanalyste.

Philippe Sollers fut entre autres un ami de Jacques Lacan, de Louis Althusser et de Roland Barthes, qui sont décrits dans le roman *Femmes*, ainsi que d'autres grandes figures du mouvement intellectuel français. Admirateur de la Chine, il entrevit, au delà de son engagement maoïste à la suite de la révolte de mai 1968, l'influence culturelle croissante de l'Empire du Milieu en ce début de XXI^e siècle.

Après avoir publié *L'intermédiaire*, *Le parc*, *Drame*, confirmant sa vocation d'écrivain, il se lance dans d'intenses travaux stylistiques qui l'amènent à abandonner toute ponctuation visible pour libérer son expression, ce qui donne notamment *H*, *Paradis* et *Paradis II*, Prenant conscience des risques d'enfermement de cette aventure, il se lance dans une écriture plus "figurative". Influencé par la lecture de Céline, Paul Morand et des grands auteurs américains: William Faulkner, Ernest Hemingway, Henry Miller, Vladimir Nabokov.

Son écriture est de plus en plus marquée par une utilisation du **cut-up** et de la réflexion intérieure. Suivent d'autres ouvrages dans le même esprit : *Portait du joueur* (retour aux sources en Gironde), *Le cœur absolu* (récit de libertinages), *Les folies françaises* (inceste et culture française), *Le lys d'or* (traitement de la frigidity par la lecture), *La fête à Venise* (réflexion sur la peinture autour des figures de Watteau, Warhol, Monet et Cézanne)

Studio (réflexion sur la poésie autour des figures de Rimbaud et de Hölderlin), *Passion fixe* (le couple et la littérature), *L'étoile des amants* (l'évasion et la nature) et enfin dernièrement *Une vie divine* (Nietzsche, la philosophie et les femmes). Il mêle à ses récits débridés une critique sociale particulièrement violente étayée par la connaissance et l'utilisation des textes de Spinoza, Freud, Nietzsche, Duras, Heidegger et Guy Debord.

Dans le même temps, il rédige des essais d'ambition encyclopédique, dans lesquels il livre sa version de l'histoire de l'art, basée sur la défense de l'individu, de la création et du plaisir (*Théorie des exceptions*, *La guerre du goût*, *Eloge de l'infini*, *Fleurs*). Principalement axée sur la littérature (Dante, Sade, La Fontaine, Proust, Genet, Kafka), la musique (Bach, Haydn, Mozart, Miles Davis) et les arts plastiques (peintres vénitiens et de la renaissance italienne, peinture française du XVIII^e siècle, impressionnistes, peintres modernes américains), son propos se développe néanmoins dans tous les domaines (théologie, philosophie, histoire, sociologie, psychanalyse).

Dans le même sens il donne des monographies de grands artistes (Watteau, Picasso, Fragonard, Bacon, Cézanne, Rodin) et trois biographies romancées (Vivant Denon, Casanova, Mozart). Nous pouvons signaler également des vidéos sur Rodin, Debord et Nietzsche ainsi qu'un entretien avec Jean-Luc Godard.

Sollers, qui habite régulièrement Venise ou l'île de Ré, dirige également la collection "l'infini" et est membre du comité de lecture des éditions Gallimard. Barthes voyait en lui un "isolé absolu". Dans l'ensemble, Sollers est encore souvent plus connu pour son image médiatique, qui laisse apparaître son goût pour le jeu et la provocation, que pour son œuvre proprement dite qui reste assez peu lue et très méconnue. Ceux qui admirent ses livres soulignent la densité, le lyrisme poétique, la richesse et l'élan de ses nombreux romans et la lucidité de ses livres sur les beaux-arts et les écrivains classiques¹.

1) <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sollers>

III. Problématique :

L'objet de cette étude porte sur le rapport entre la structure du roman (l'absence de ponctuation) et la compréhension de celui-ci.

Il est important, de façon à pouvoir remédier aux difficultés de compréhension, de savoir si celles-ci relèvent de notre lecture ou proviennent de la structure même du texte.

Paradis serait-il le même roman si l'auteur l'avait ponctué ? Aurait-il la même signification ? Toutes les traces de savoir sous-jacentes ne seraient-elles pas évidentes qu'elles enlèveraient au roman toute sa pertinence ?

IV. Méthodologie :

Face un texte littéraire, nous nous préparons à accomplir un travail d'interprétation, combler les manques, faire des rapprochements entre les mots du texte, le texte et d'autres textes, le texte et sa propre expérience. C'est décider de sortir des automatismes de compréhension.

Notre travail sera scindé en deux parties, la première est un rappel historique des approches théoriques, la deuxième traitera de la forme donnée au contenu, *Paradis* est conçu tel un système, dont chaque mot est indissociable des autres et n'est définissable que par les relations d'équivalences et d'oppositions qu'il entretient avec les autres, cet ensemble de relations forme la structure complexe de ce roman.

Sans négliger les traces intertextuelles qui jonchent le roman, puisque c'est sans ces traces que le texte est illisible, pas à cause de l'absence d'une ponctuation purement grammaticale, d'ailleurs pour Michael Riffaterre la rencontre du lecteur avec le texte littéraire relève d'une expérience de l'unique, le style apparaît au lecteur par la présence dans le texte **d'agrammaticalités**. Nous utilisons aussi la notion de l'hypogramme (le noyau sémantique), qui détermine et génère l'écriture du texte littéraire, et constitue un indice important pour comprendre l'œuvre.

PREMIERE PARTIE

Quelques repères Théoriques

Comment *Paradis* s'insère-t-il dans le genre romanesque ? Pour répondre à cette question, nous sommes amenés à tracer l'évolution de ce genre et analyser les règles qui le définissent. Afin de vérifier si l'écriture de *Paradis* est conforme à ces règles.

I. Le roman :

Le latin perd son caractère de langue officielle en France avec l'ordonnance de Villers-Cotterêts (1539). Il reste la langue de la philosophie jusqu'au XVII^{ème} siècle. Le terme *romania* a donné le mot "*romanice*", un adverbe qui veut dire "*à la façon des Romains*" et surtout, "*en langue latine*". De "*romanice*" provient "roman".

Le mot "roman" apparaît approximativement vers 1172, pour la première fois, dans *Le Chevalier au lion*, de Chrétien de Troyes. Au XII^{ème} siècle, le même terme désigne des récits en langue vulgaire. Il s'agit de traductions ou de remaniements d'un texte latin ou de récits directement écrits en français. Ces récits sont d'abord rédigés en vers. Ensuite, ils le seront en prose.

C'est à la même période, c'est-à-dire du X^{ème} à la fin du XII^{ème} siècle que s'épanouit l'art roman. L'art roman, c'est à la fois une langue, celle donc qui s'est différenciée du latin au cours du temps, et une forme d'art, d'architecture et de sculpture. De plus en plus, le roman devient un genre littéraire, consistant en une narration écrite.

Au début du XIII^{ème} siècle, le mot "romancier" a d'abord voulu dire "*traduire du latin en français*" puis "*raconter en français*". Dès cette époque, le roman commence à se démarquer des autres genres comme la chanson de geste. Il ne revêt pas pour autant, une définition claire et précise. Il se distingue également de l'action collective chantée par l'épopée. Dans le roman, il s'agit d'une aventure individuelle, de la destinée d'un personnage.

Le roman va subir de profondes modifications au cours des siècles, À l'origine, nous avons affaire à des récits qui racontent les mésaventures, les exploits, les amours

des chevaliers. Appelés *romans courtois* car ils se déroulent dans des cours où il y a un certain raffinement des idées, des sentiments, des mœurs.

En France, Chrétien de Troyes est le principal auteur de ce type de roman : *Eric et Enéide*, en 1162, est le premier roman courtois. Dès le XII^{ème} siècle, nous avons un modèle avec *Tristan et Iseut*, un roman d'amour dû à plusieurs auteurs. Cette œuvre collective est reconstituée en 1900 à partir de plusieurs fragments par Joseph Brédier.

Le XVII^{ème} siècle voit la publication de beaucoup de romans. *L'Astrée* (1607-1628) d'Honoré d'Urfé est un roman pastoral, de quelque six mille pages, comportant nombre d'outrances. Les romans de Madeleine de Scudéry, *Le Grand Cyrus* et *La délie*. Par la suite, les romans évolueront vers plus de vraisemblance et de brièveté.

En ce même XVII^{ème} siècle, le terme roman est souvent péjoratif. Un roman, c'est des fables, des inventions futiles, des mensonges. Où il est préférable d'employer le mot histoire au lieu de roman. Ainsi l'écrivain anglais Henri Fielding (1707-1754) intitule le plus connu de ses romans: *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé...*

Au XVIII^{ème} siècle, le sens moderne est établi. Nous avons le même vocable en allemand: *roman* et, presque le même en italien : *romanzo*. Le mot *romance*, en anglais, évoque des œuvres où l'emporte l'imagination tandis que *novel* désigne un récit plus réaliste, mais cette distinction n'est pas absolue. Les Espagnols emploient le mot *novela*.

Au début, le public du roman est restreint. Les romans sont lus en particulier par les femmes de l'aristocratie. Ces ouvrages ne sont pas pris au sérieux. Mme de Sévigné se reproche d'en lire mais ne peut s'en empêcher. Elle évoque un auteur, La Calprenède (1610-1663), dont elle n'apprécie pourtant pas le style mais par qui elle se laisse charmé.

Pierre-Daniel Huet (1630-1721) considère la chose avec attention. Dans sa *Lettre sur l'origine des romans* (1670), il souligne l'ancienneté de ce genre en raison de ses origines orientales. Il rappelle qu'auparavant, le roman pouvait être écrit en vers puis il propose une définition :

« Autrefois sous le nom de romans on comprenait non seulement ceux qui étaient écrits en prose, mais plus souvent encore ceux qui étaient écrits en vers. Mais aujourd'hui l'usage contraire a prévalu, et ce qu'on appelle proprement romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des histoires véritables. J'ajoute d'aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du roman »¹.

Huet observe que les avis sur le roman divergent, pour les uns, il est plaisant; pour d'autres, il est profond. Il permet l'extériorisation des passions. C'est un genre très français, pour une raison d'ordre social: d'après Huet :

« Les femmes ont, en France, une liberté et un pouvoir qu'elles n'ont pas ailleurs. Les hommes se sont mis à lire et à écrire des romans pour plaire aux femmes. Il y aurait, dans l'importance du rôle social des femmes, une des raisons qui font que la France est un des pays où la littérature occupe une grande place. »²

Il ajoute :

« La fin principale des romans, ou du moins celle qui le doit être, et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée et le vice châtié »³.

En ce siècle, l'écriture et la lecture des romans doivent se faire en fonction d'une finalité éducative et morale, pour qu'un tel message ne soit pas rébarbatif, la lecture des romans doit être plaisante.

1) Pierre-Daniel Huet, *Lettre sur l'origine des romans*, Paris, Éd. Fabienne Gégou 2005 p 22

2) Pierre-Daniel Huet, *ibid.* p 23

3) Pierre-Daniel Huet, *ibid.* p 23

L'influence littéraire espagnole sur le roman français de l'époque est importante, vers le milieu du XVI^e siècle, un roman espagnol, *Amadis de Gaule*, de Garcia Ordonez de Montalva, est traduit en français. Nous y retrouvons la figure du chevalier errant dévoué à sa dame. Cependant, l'événement décisif, c'est bien sûr, la parution, au début du XVII^e siècle, entre 1605 et 1615, de *Don Quichotte de la Manche*, de Miguel de Cervantès (1547-1616),

Dans l'ensemble, le roman de chevalerie et ses succédanés, le roman pastoral, le roman précieux, perdent de leur influence. Devenant plus vraisemblable, le roman apparaît du même coup plus raisonnable.

Disons que maintenant tout est en place pour l'essor du roman. *Don Quichotte de la Manche* est le premier grand roman européen. Il prend valeur de modèle.

Les caractéristiques du genre romanesque n'émergent que progressivement. Il a fallu passer de l'oral à l'écrit, de la versification à la prose et écrire carrément en prose. Il a aussi été nécessaire de passer de la langue latine à une langue d'abord populaire, le français. Ce n'est qu'au XIX^{ème} siècle que le terme "romancer" qui signifiait d'abord, au XII^{ème} siècle, traduire du latin au français, prend vraiment le sens d'écrire en français.

Peu à peu, héritant essentiellement de l'épopée qui hérite elle-même du mythe, le roman va apparaître comme le genre le plus riche, le plus vivant et le plus libre.

Pour l'épopée, nous avons une accumulation d'éléments, organisés successivement de manière à tracer un thème. Le roman, lui, pose un thème qu'il développe. Autrement dit, en ce qui concerne l'épopée, s'élabore progressivement un thème. Dans le roman, se discerne un thème posé au départ, le pouvoir, l'amour, la mort. Ceci entraîne une différence de rythme : une relative lenteur du récit épique, rapidité et mobilité générale du récit romanesque.

Ces caractéristiques sont à mettre en parallèle avec les mutations des sociétés européennes et notamment, avec le passage d'un monde clos à un monde plus ouvert, aux autres langues, aux autres cultures.

Il est pratiquement inévitable que les modes de représentation littéraire se modifient en fonction du changement d'une société. Marthe Robert observe :

"Quoiqu'on le tienne ordinairement pour le descendant des grandes formes épiques du passé, le roman au sens où nous l'entendons aujourd'hui, est un genre relativement récent, n'ayant plus que des liens très lâches avec la tradition dont il est issu ".1

II. Le roman et la société :

Lanson estime que :

« Nous pouvons tenter de tout expliquer sauf peut-être l'irréductible originalité de l'écrivain »²

Il convient de renouveler l'histoire littéraire. Ce renouvellement s'effectuera grâce à l'apport de la sociologie littéraire. Lanson veut compléter l'histoire littéraire par un point de vue sociologique.

Toutefois, Lanson est conscient de ce qui différencie l'étude de la littérature et la sociologie. La première s'intéresse à l'individuel. Elle peut s'avérer d'un apport utile à la sociologie. Pour Lanson, histoire littéraire et sociologie sont complémentaires. L'histoire littéraire doit avoir recours à la sociologie qui est susceptible de fournir d'autres explications scientifiques. Il s'agit de :

« Démêler soit ce qui coule du milieu dans l'œuvre, soit ce qui coule de l'œuvre dans le milieu »³.

Passer de la microstructure romanesque vers la macrostructure sociale, ou l'inverse, peut s'avérer d'une utilité pour la compréhension des deux structures.

1) Marthe Robert, *Roman des origines et Origines du roman*, Paris, Gallimard 1977, ibid. p 15

2) Gustave Lanson, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965, p 31

3) Gustave Lanson, ibid. p 31

Ce que Lanson prône, c'est de :

« Comparer des faits et des séries de faits, et d'essayer d'entrevoir, d'élaborer quelques lois, des lois modestes, partielles, provisoires, proportionnées à la connaissance réelle. De faire de la bonne sociologie, observée et objective. Le souci d'une démarche plus scientifique dans l'étude des faits littéraires est net. Présupposés, préjugés, dogmatisme doivent être écartés. »¹

Lanson s'intéresse aussi à la réception des œuvres par les lecteurs, par les publics :

« On croit assez faire pour connaître la littérature d'étudier les gens qui ont écrit ; mais il y a ceux qui lisent. Les livres existent pour des lecteurs »²

Il serait nécessaire de dresser :

« Le tableau de la vie littéraire dans la nation, l'histoire de la culture et de l'activité de la foule obscure qui lisait, aussi bien que des individus illustres qui écrivaient »³

Lanson fait du public un acteur essentiel :

« L'acte littéraire est avant tout un acte de communication entre un individu et un public. Il n'est pas d'art sans public. Acte de communication, l'écriture littéraire est donc un acte social »⁴

1) Gustave Lanson, *ibid.* p 34

2) Gustave Lanson, *ibid.* p 34

3) Gustave Lanson, *ibid.* p 35

4) Gustave Lanson, *ibid.* p 35

L'auteur crée une représentation du public auquel il se destine. L'œuvre d'un auteur :

« Est déterminée (...) par la représentation que cet esprit se fait du public auquel il se destine »¹

Il en résulte que le public, sans s'en douter, détermine le type d'œuvre qui lui sera présenté.

Tous les écrivains ne tiennent pas compte des attentes du public. Certains se distinguent des attentes de celui-ci et ne connaissent pas le succès. Ainsi, Baudelaire est-il d'abord jugé comme un "auteur maudit".

Il est des aspects inexplicables de la personnalité d'un écrivain. Ils ne peuvent être analysés comme des faits. C'est ce que Lanson appelle l'irréductible originalité de l'écrivain. Le besoin d'exprimer ce qui est ressenti personnellement l'emporte sur le souci des attentes du public. Pour Lanson, la personnalité de l'auteur ne saurait constituer un objet d'étude de l'histoire littéraire.

La communication entre l'auteur et les lecteurs concerne tant le passé que le présent et l'avenir. L'auteur communique avec différents groupes qui ont existé, qui existent et qui existeront. Il n'y a rien de statique, de définitif dans la nature d'un livre, c'est un phénomène social qui évolue, il faut s'intéresser d'abord à :

« La participation d'un livre ou d'un auteur à la vie collective d'une époque ou d'une nation »².

Cette vie collective peut être celle d'une société et d'une culture étrangères. Une œuvre étrangère peut recevoir un accueil différent de celui de son pays d'origine.

1) Gustave Lanson, *ibid.* p 36

2) Gustave Lanson, *ibid.* p 36

D'autres sens peuvent être retenus, mis en valeur. En fait, le rapport entre l'œuvre et le public ne prime-t-il pas sur la relation entre l'œuvre et l'auteur ? Le public modifie l'œuvre, la refait à sa façon, la rénove, la nourrit ou l'appauvrit.

Les œuvres du passé se figent et survivent dans nos consciences comme dans nos actes. Le public influence l'auteur et souvent, le livre à venir mais, en retour, il subit l'influence du livre. Le livre est :

« Donc moins une cause créatrice qu'une force organisatrice (...). L'écrivain est un chef d'orchestre (...). Chaque lecteur a en lui à l'avance la musique de sa partie. C'est par là que la littérature est, surtout dans une démocratie libre, un organe important »¹.

Les formes littéraires nouvelles requièrent du temps pour s'imposer. L'invention d'une forme anticipe sur son application, sur sa fonction, sur sa finalité. Goldmann va appliquer ces principes dans ses travaux de sociologie littéraire.

Le projet d'écriture de l'auteur ne suffit pas à expliquer l'œuvre littéraire, ce qu'il faut, c'est découvrir une structure et surtout lorsqu'il s'agit d'un écrivain de génie, car la sensibilité de l'écrivain de génie, disait Goldmann dans *Recherches dialectiques* :

« Coïncide avec l'ensemble du processus et de l'évolution historique »².

Goldmann établit clairement une relation entre une forme romanesque et la structure sociale où elle se développe.

Le structuralisme génétique de Goldmann veut démontrer que la structure d'un texte littéraire, prend un sens grâce à la vision du monde que celui-ci exprime, chacune des grandes œuvres littéraires exprime avec cohérence, la vision du monde d'un groupe social.

1) Gustave Lanson, *ibid.* p 38

2) Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*. Paris: Gallimard, 1959, p 27

Le romancier doit dépasser la conscience de ses héros, donc le problème du roman commente Goldmann :

« Faire de ce qui dans la conscience du romancier, est abstrait et éthique l'élément essentiel d'une œuvre »¹

Comme l'affirme Lukacs le roman est le seul genre littéraire, où l'éthique du romancier devient un problème esthétique de l'œuvre.

La forme extrêmement complexe que le roman représente en apparence, ne saurait nous étonner, c'est celle dans laquelle :

« Vivent les hommes tous les jours, lorsqu'ils sont obligés de rechercher toute qualité, toute valeur d'usage sur un monde dégradé par la médiation de la quantité, de la valeur d'échange »²

L'œuvre littéraire n'est pas le simple reflet d'une conscience collective réelle et donnée, mais l'aboutissement à un niveau de cohérence, des tendances propres à la conscience de tel ou tel groupe.

1) Lucien Goldmann, *Sociologie du Roman*, Paris, Gallimard 1964, p27

2) Lucien Goldmann, *ibid.* p29

Puisque notre étude est portée essentiellement sur la ponctuation, alors revenir sur cette aventure nous semble important

III. Histoire de la ponctuation :

Alors que nous écrivons depuis six mille ans, nous devons aux deux successeurs de Zénodote d'Ephèse à la tête de la bibliothèque d'Alexandrie, Aristophane de Byzance (- 257 -- 180) et Aristarque de Samothrace (-220 - -143), d'avoir introduit un ensemble de codes qui sont un peu les ancêtres de notre ponctuation.

Aristophane de Byzance employa le premier, ce que nous pouvons nommer «signes de ponctuation». Ils étaient au nombre de trois:

1-le « point parfait» (un point placé à l'extrémité supérieure de la dernière lettre d'un mot), qui indiquait que le sens de la phrase était complet, et dont l'équivalent actuel serait à peu près l'alinéa.

2-le « sous-point » (placé à l'extrémité inférieure d'un mot), qui indiquait une légère suspension de sens, et que nous retrouvons aujourd'hui dans la fonction du point final.

3-le « point moyen » (à mi-hauteur), équivalant au point-virgule. Mais les copistes respectaient rarement ces conventions, qui restèrent longtemps le propre des correcteurs, et le signe d'un luxe.

Les pictogrammes cunéiformes, les hiéroglyphes, étaient naturellement séparés les uns des autres par des blancs, tandis que la pratique de la *scriptio continua* des Grecs qui ne séparaient pas les mots les uns des autres, avait entraîné l'établissement tardif d'autres codes: un point est mis entre un mot et le suivant pour l'isoler.

Par cet ensemble de signes, qui permettaient aussi bien de lire que d'entendre un texte, de le prononcer que de le transmettre, les Grecs avaient fondé le principe même de la ponctuation.

Les Latins emploient le «*punctum*», à la fois signe de séparation et de prononciation ; de ce mot vient celui de « ponctuation ». Les capitales sont réservées chez eux à la gravure sur pierre, tandis que les minuscules, nommées par les typographes «bas de casse», sont utilisées dans l'écriture manuscrite.

Nous pouvons dire en général que la ponctuation, telle que nous l'admettons aujourd'hui, remonte au VIII^{ème} siècle. Pierre Larousse cite des manuscrits plus anciens totalement dépourvus du moindre signe, et qui présentent souvent des mots liés entre eux ; il tient même qu'un manuscrit est daté d'après sa ponctuation. Le blanc entre les mots se généralise au VII^{ème} siècle, s'impose au siècle suivant, et devient pratiquement de règle au cours des deux cents ans qui suivent. Les systèmes varient d'un auteur ou d'un copiste à l'autre. Et, soudain, tout se bloque. La ponctuation, jusqu'au XIII^{ème} siècle, n'évolue plus.

Ces quelques signes ont suffi à donner lieu au premier traité de ponctuation (atelier de la Sorbonne, 1470), En tout cas, ainsi que le rappelle Gilbert Ouy, les humanistes français furent très tôt soucieux de ponctuation exacte et il parle d'un Italien Barzizza (1370-1431), qui voyait déjà la ponctuation comme un ensemble de signes ayant une double fonction : lever l'équivoque, et permettre au lecteur de reprendre son souffle. Énoncée aussi clairement, dans les positions prises par certains encyclopédistes du XVIII^{ème} siècle. Les signes sont compris alors comme des *codes*.

Par exemple, la nécessité dans laquelle se trouvent les copistes d'économiser le parchemin les amène à noter dans la continuité du texte des paragraphes différents ; le passage de l'un à l'autre ne se figure pas par un retour à la ligne, mais par un pied de mouche. Dans les textes religieux, le V barré indique le *versus*, le R barré, le *répons*.

La ponctuation possède une double fonction: pour l'oral, elle détermine les pauses à faire ; pour l'écrit, elle souligne ce qui est important.

Enfin, Gutenberg vint. Les livres s'impriment, et les codes deviennent typographiques. Avec l'invention de l'imprimerie, un fossé se creuse aussitôt entre imprimé et manuscrit, du couple formé par l'auteur et le copiste, le second disparaît, et se voit remplacé par le typographe qui entend dicter sa loi.

Très vite, éclate l'interminable lutte contre les orateurs, qui revendiquent une ponctuation calquée sur la rythmique respiratoire, et les puissants typographes.

Nina Catach, linguiste et historienne de la langue, spécialiste de l'histoire de l'orthographe en France, écrit à ce sujet :

« Les grammairiens philosophes prennent donc la plume et s'expriment vigoureusement, au moins pour trois raisons :

procéder à une analyse nécessaire des rapports nouveaux de l'oral et de l'écrit; se défendre contre les nouveaux usages qu'on leur impose et qu'ils jugent aberrants ; enfin, donner leurs conseils et leurs mises en garde aux meilleurs imprimeurs, qui en sont preneurs. »¹

La conception du texte, repose sur une unité beaucoup plus longue que la phrase telle que nous l'entendons. Il s'agit plutôt de période qui se confond davantage avec la phrase, au sens musical du terme. Dans son dictionnaire, Furetière la définit comme :

«Une petite étendue de discours qui contient un sens parfait, et qui ne doit pas être plus longue que la portée ordinaire de l'haleine »².

Là, le souffle règne en maître.

D'autre part, nous ne savons que peu de chose sur la ponctuation des auteurs de cette époque. Elle était le fait des typographes. Il semble qu'à cette période il y a eu un abus de virgules, dans tous les textes d'orateurs, qui semblent indiquer une pause neutre, une simple respiration, presque une indication de régie, comme au théâtre.

Le XVIII^{ème} siècle, malgré les injonctions des académiciens, montre une ponctuation très libre, c'est-à-dire anarchique. Dans son *Traité de la ponctuation française*, Jaques Drillon souligne que :

« Rousseau, en particulier omet les virgules, séparant les termes d'une énumération, annonce une citation par un point-virgule, une virgule ou même un point. Le point d'interrogation est souvent remplacé par un point final, et inversement dans l'interrogation indirecte; il manque souvent une virgule au début ou à la fin des incidentes ; le point-virgule sépare souvent la principale de la subordonnée »³

1) Nina Catach, *La Ponctuation*, Paris, PUF 1996, p 16

2) Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Paris, Le Robert, 2000, p 8

3) Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1991, p 23

Dans sa notice, l'académicien Beauzée, qui fit la première théorie cohérente de la ponctuation, la définit ainsi:

« *L'art d'indiquer par des signes reçus la proportion des pauses que l'on doit faire en parlant.* »¹

Au XIX^{ème} siècle, paraît un livre spécialisé: le *Traité de ponctuation*, de Ricquier. Celui-là est entièrement fondé, sur la syntaxe. Les signes recensés sont les mêmes qu'aujourd'hui.

Dans ce siècle gonflé de révolte s'épanouit la ponctuation académique. La lutte entre les typographes et les auteurs tourna presque toujours à l'avantage des premiers. Cela se comprend, ils sont en bout de chaîne, et gardent le mot de la fin. Ils ont d'ailleurs la ferme conviction d'être les garants de la clarté, ils affirment que la ponctuation a une part trop importante à la clarté de notre langue, comme de toutes les langues d'ailleurs, pour l'abandonner aux caprices des écrivains qui, pour la plupart, n'y entendent pas grand-chose.

Jaques Drillon affirme :

« *Les meilleures ponctuations, les plus discrètes et les plus efficaces, se voient dans les livres du XIX^e siècle, dans Zola, dans Stendhal, dans Chateaubriand, dans Flaubert. Peut-être cela tient-il à ce que la syntaxe française est alors tendue comme une corde à piano, à l'extrême limite de sa résistance, et que la ponctuation aide à l'y maintenir; que l'une et l'autre s'assemblent et s'ajustent comme les pièces d'une mécanique complexe. Nul ne s'avise de la compliquer davantage.* »¹

En revanche, l'usage quotidien fait disparaître certains signes, prenant l'un pour l'autre. L'étape qui a suivi en effet est la suppression de toute ponctuation dans la poésie : la corde s'est rompue.

Il y eut d'abord Mallarmé, avec *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*.

1) Nicolas Beauzée, *Grammaire générale*, Paris, 1767, p 7

2) Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1991, p 31

Nous savons que ce poème est dépourvu de ponctuation ; il est découpé en grandes pages sur lesquelles Mallarmé dispose les mots et les blancs selon un ordre qui dépasse celui de la phrase. Pour la première fois apparaît l'expression « espace de lecture » que Mallarmé explique ainsi, dans sa préface:

«Les "blancs" en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers — plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. »¹

Apollinaire, à la suite de Mallarmé, décide un beau jour (fin 1912) d'expurger les épreuves d'*Alcools* de toute ponctuation, sans pour autant aller jusqu'à gommer les *blancs* qui sont pourtant le signe premier d'un désir de ponctuer.

Peut-être pourrions-nous tirer de cela que la suppression des signes obéissait à une volonté plus impérieuse? Qu'elle a obéi à une autre urgence? Celle, pour le poète, d'être absolument Moderne ?

La ponctuation suit le style, elle ne fait que lui donner son relief, sa lisibilité. Un écrivain qui écrirait à haute voix, constaterait que sa phrase est bien ou mal rythmée, qu'elle compte le bon nombre de propositions, de compléments, qu'elle est équilibrée ou non ; sa ponctuation ne ferait que confirmer cette certitude.

La ponctuation ne fait pas le style, mais elle le révèle, le grossit comme ferait une loupe ; elle le représente, aussi, ambassadeur d'une pensée et d'une langue dont l'élaboration reste étrangère au lecteur.

1) Stéphane Mallarmé, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Paris, Gallimard 1993, p 6

La seule véritable question que se pose l'écrivain n'est pas de savoir s'il peut ou non faire l'économie d'une virgule à tel endroit de son texte, mais s'il est ou non parvenu à construire sa phrase de manière qu'il dise ce qu'il veut dire, et qu'il puisse, en conséquence, distribuer justement les signes de ponctuation, sans prodigalité ni lésine ; non pas à écrire comme il le veut, ni comme il le faut, mais comme il le doit. Un véritable style ne doit rien à la règle ; il ne doit pas davantage à l'incurie. Aller au bout de soi-même, disait Aragon; et de son style.

A quel domaine appartient-elle ? Serait ce de l'orthographe ? De la syntaxe ? Ou bien ressortirait-elle à un autre domaine assurant le passage de l'une à l'autre.

Elle est de l'entre-deux; car la ponctuation est un ensemble de signes par lesquels un lecteur prend connaissance d'un texte. Il arrive qu'une ponctuation soit bonne ou mauvaise. Ce n'est pas que les traités ont été respectés ou non : mais que le lecteur peut entendre le texte sans effort, ou qu'il ne le peut.

Aristote disait qu'en général, ce que nous avons écrit doit être facile à lire et à dire : c'est là une seule et même qualité

La langue, dès lors que nous l'écrivons, telle que nous la parlons, se trouve envahie par les virgules. Dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Raymond Queneau fait remarquer que la phrase :

*«Quant à moi, je n'ai pas le temps de penser à cette affaire »
aurait une forme bien différente dans la langue parlée: «Du temps,
voyons! Est-ce que j'en ai, moi, pour penser à cette affaire-là ! »¹*

Soit trois virgules et deux points d'exclamation, au lieu d'une virgule. Queneau soutient que, dans la langue parlée, l'ordre des mots répond à une logique propre. Transposée sur le papier.

L'écrivain et journaliste français Alexandre Vialatte, disait que c'est la ponctuation qui restitue, dans l'écriture, des choses que seules peuvent donner le ton et les silences dans le discours ou la conversation.

1) Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettre*, Paris, Gallimard 1994 p 16

Céline dit que :

« Il y a l'éloquence naturelle : c'est très mauvais, l'éloquence naturelle. Il faut que ça tienne à la page. Pour tenir sur une page, il faut un très gros effort. »¹

Le travail que Céline effectue sur ses manuscrits est d'une minutie, d'un raffinement extraordinaire. Lui qui disait que :

« Ce qui compte, c'est le style, et le style, personne ne veut s'y plier. Ça demande énormément de travail, et les gens ne sont pas travailleurs, ils ne vivent pas pour travailler, ils vivent pour jouir de la vie, alors ça ne permet pas beaucoup de travail. »²

Il ajoute juste après :

« Souvent les gens viennent me voir et me disent : vous avez l'air d'écrire facilement. Mais non ! Je n'écris pas facilement! Qu'avec beaucoup de peine! Et ça m'assomme d'écrire, en plus. Il faut que ça soit fait très, très finement, très délicatement. Ça fait du 80 000 pages pour arriver à faire du 800 pages de manuscrit, où le travail est effacé, et à cela je m'emploie. Le lecteur n'est pas supposé voir le travail. Lui, c'est un passager. Il a payé sa place, il a acheté le livre. Il ne s'occupe pas de ce qui se passe dans les soutes, il ne s'occupe pas de ce qui se passe sur le pont, il ne sait pas comment nous conduisons le navire. Lui, il veut jouir. La délectation. Il a le livre, il doit se délecter. Mon devoir à moi est de le faire se délecter et à cela je m'emploie »³

1) Louis-Fercinand Céline, *Le style contre les idées Rabelais, Zola, Sartre et les autres*, Paris, Editions Complexe 1987, p 65

2) Louis-Fercinand Céline, *ibid.* p 65

3) Louis-Fercinand Céline, *ibid.* p 68

La prose de Céline est tout le contraire de la langue populaire et spontanée. Elle est le fruit d'un labeur; son origine orale n'y change rien. Ici, la finesse règne

Nous lisons dans Aragon :

«Je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée. C'est du raisin. Vous saisissez. Les phrases fautives ou vicieuses, les inadaptations de leurs parties entre elles; l'oubli de ce qui a été dit, le manque de prévoyance à l'égard de ce qu'on va dire, le désaccord, l'inattention à la règle, les cascades, les incorrections, le volant faussé, les périodes à dormir debout boiteuses, les confusions de temps, l'image qui consiste à remplacer une préposition par une conjonction sans rien changer à son régime, tous les procédés similaires, analogues à la vieille plaisanterie d'allumer sans qu'il s'en rende compte le journal que lit votre voisin, prendre l'intransitif pour le transitif et réciproquement, conjuguer avec être ce dont avoir est l'auxiliaire, mettre les coudes sur la table, faire à tout bout de champ se réfléchir les verbes, puis casser le miroir, ne pas essuyer ses pieds, voilà mon caractère.»¹

Qui a dit qu'il faut écrire comme nous parlons? Et pourquoi ne parlerons-nous pas comme nous écrivons? Ils sont presque toujours ridicules, ceux qui parlent comme un livre. C'est peut-être que nous ne savons pas écrire.

La ponctuation, parce qu'elle est un signe visible de la culture écrite, a subi les assauts répétés des lettrés, qui aiment, comme certains scorpions, à se mortellement piquer eux-mêmes, il en va de la ponctuation comme de l'orthographe, de la syntaxe et du vocabulaire. Sans oublier la prononciation.

1) Louis Aragon, *Traité de Style*, Gallimard 1980, p 28-29

Les linguistes n'ont pas peu contribué à envenimer la situation. Il suffit, pour le comprendre, de se rappeler que certains langages, comme ceux que nous employons en informatique, sont d'une rigidité absolue. Un espace est-il omis, une virgule, ou le plus anodin des signes, et la machine cesse de comprendre, refuse d'obéir aux instructions que nous lui donnons. La ponctuation littéraire n'est pas telle: les lecteurs ne sont pas des machines, et peuvent même lire entre les lignes. Cela signifie qu'ils sont aussi capables de rétablir la ponctuation correcte, si la nécessité s'en fait sentir.

Paradis de Sollers est jonché de références intertextuelles, sans elles le texte n'est pas déchiffrable, le texte s'enrichit avec des réécritures très subtiles que nous aurons l'occasion de faire jaillir dans la partie consacrée à l'analyse textuelle.

Du coup un apport théorique de ces deux notions s'avère très utile pour nous.

IV. L'intertextualité et les réécritures :

IV-1 : l'intertextualité

Nous datons l'apparition du terme « intertextualité » de 1967. Les pionniers de l'intertextualité qui sont Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva, Michael Riffaterre et Gérard Genette, sont des théoriciens venus d'horizons très divers. Dès sa naissance, le dialogisme défini par Bakhtine est inhérent à l'écriture : chaque texte, renvoie à d'autres textes. Un énoncé ne peut pas ne pas être inter-textuel. Tout mot a déjà servi, J. Kristeva pose les fondements de l'intertextualité, le texte est un croisement de textes où nous lisons au moins un autre texte. M. Riffaterre explore depuis la fin des années 70 sa théorie de l'intertextualité, dans le cadre d'une théorie de la réception. Enfin, dans son livre paru en 1982, *Palimpsestes*, G. Genette s'attache avec exhaustivité à étudier tous les faits d'intertextualité, qu'il a rebaptisée du nom plus large de transtextualité. La poétique, selon lui, ne doit pas se borner au texte, mais étudier la transtextualité.

De cette multiplicité d'origines et d'approches, il résulte que les définitions et les pratiques de l'intertextualité sont également diverses ; si la richesse du concept semble

autoriser les interprétations les plus larges, un certain nombre d'études pourtant, cédant à la mode de l'intertextualité, semblent avoir un lien théorique beaucoup trop distendu avec le concept.

Le premier travers, repéré par la plupart des critiques, est de retomber, sous le nom nouveau d'« intertextualité », dans une vieille critique de sources ; cela consiste, dit Marc Angenot :

*« à faire du neuf avec du vieux, et par exemple à appeler analyse intertextuelle, une bien traditionnelle critique philologique des sources et des influences littéraires »*¹.

Or l'intertextualité ne demande pas de :

*« Prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs. Il suffit pour qu'il y ait intertexte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs »*².

Il revient au lecteur, par l'étendue de sa culture, de déterminer la dose d'intertextualité du texte : il est donc seul juge, seul à établir l'intertexte.

Anne-Claire Gignoux, enseignante à l'université de Lyon 3, *soulève* le problème majeur de l'intertextualité :

« Parce que le récepteur établit l'intertexte, cet intertexte peut varier d'un lecteur à l'autre, selon la culture et les lectures antérieures des lecteurs. Si la responsabilité du renvoi intertextuel incombe réellement au seul lecteur, l'intertextualité est-elle encore légitime? Il est, en fait, impossible de décider du moment où l'intertexte est délibérément convoqué par l'auteur, inconsciemment provoqué par lui, ou redevable au lecteur seulement. Le passage de l'une à l'autre de ces catégories est évidemment graduel. On ne peut pas nier que l'intertextualité soit un phénomène de réception.

1) Marc Angelot ; *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris, Payot, 1982, p 16

2) Marc Angelot, *ibid.*, p16

C'est pourquoi il faut accepter ce sens très large de l'intertextualité, bien que le concept, probablement, risque alors de se désintégrer totalement »1

Un autre élargissement fréquent du concept de texte, et par là d'intertexte, s'opère vers les domaines mythique et historique, Marc Eigeldinger précisait à ce sujet :

« Mon projet est de ne pas limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux-arts et de la musique, celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie »2.

De ce fait, ce serait donc maintenant toute allusion à notre culture qui relèverait de l'intertextualité. Nous sommes loin de la notion première de l'intertexte, qui renvoyait à une œuvre antérieure. La notion d'intertextualité, de relation entre différents textes écrits, se dissout ainsi dans une définition plus large de simple référence culturelle ou artistique.

L'intérêt de toute la réflexion, qui accompagnait le concept d'intertextualité s'estompe, et n'est pas remplacé. Un renvoi à un texte écrit n'est pas la même chose qu'une référence culturelle. Respecter cette distinction éviterait une nouvelle dilution du concept.

1) Gignoux Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, Collection : « Thèmes & études », Paris, 2005, p 11

2) Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Slatkine Reprints, 2001, p 23

Confronter un texte à son code générique est très intéressant mais s'agit-il d'intertextualité ? Le genre n'existe pas sous forme de texte, il n'est qu'une abstraction, une émanation d'une multiplicité de textes. Sans doute sera-t-il préférable alors, sans nier l'intérêt et la richesse d'une telle étude, de lui donner le nom proposé par Genette, « architextualité », d'étudier sous ce nom les rapports qu'un texte entretient avec le genre dont il se réclame ou qu'il parodie, ou contre lequel il s'élève au contraire, et de réserver le nom d'intertextualité pour les rapports entre les textes, qui sont des réalisations uniques à l'intérieur d'un genre.

Dans la pratique concrète de tous les critiques, nous constatons deux tendances générales plutôt opposées. Certains, à l'instar de M. Riffaterre, s'attachent à élucider des allusions, des citations. Ils focalisent leur étude sur un vers, un mot, dont la dissonance avec le reste du texte nécessite le recours à un intertexte. Ils restent donc dans la microstructure. D'autres, sur le modèle de G. Genette, plutôt que d'étudier les microstructures, les fragments, privilégient les macrostructures : les structures ou les traits génériques d'un texte. Laurent Jenny, réexaminant cette opposition, distingue bien entre l'intertextualité proprement dite, comme rapports de texte à texte en tant qu'ensembles structurés, et l'intertextualité faible – qui n'est pas vraiment, selon lui, de l'intertextualité, faite d'allusions, de simples réminiscences :

« Chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique »¹.

1) Laurent Jenny, *La stratégie de la forme*, *Poétique* n° 27, 1976, p. 258.

Certainement, une importante différence s'observe entre l'unique citation d'un texte, et la réécriture de la structure entière ou quasi entière d'un texte :

« Le fonctionnement sera le même, mais le peu d'importance dans la structure et l'économie du nouveau texte d'une citation isolée peut mériter, effectivement, que nous parlons d'intertextualité faible »¹

Les textes étant dans un engendrement perpétuel, l'auteur comme sujet individuel, définition héritée de la tradition du XIX^{ème} siècle, n'a plus de crédibilité à travers sa voix ce sont des dizaines, des centaines d'autres voix qui s'expriment, surtout dans le roman, genre polyphonique par excellence. Kristeva affirme qu'à la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, ce sont les textes qui dialoguent, non les sujets, lesquels sont totalement expulsés des œuvres.

L'émotion de l'art, pour le lecteur, c'est alors cette double rencontre : celle de l'auteur qu'il lit, dont la voix lui parvient à travers ses mots, et celle, plus lointaine encore, de l'auteur avec lequel le livre dialogue. Si, faute des compétences culturelles nécessaires, le lecteur ne reconnaît pas la voix étrangère, alors la mort du sujet devient effective : le lecteur ne perçoit qu'une voix, homogène et lisse, dans le texte.

Un des points les plus controversés est le problème de cette compétence culturelle du lecteur. M. Riffaterre s'est toujours tenu à une nette séparation entre l'intertextualité aléatoire et l'intertextualité obligatoire, l'intertextualité aléatoire, qu'il n'étudie pas, est fonction de la compétence du lecteur : selon sa culture, il verra, ou ne verra pas, les allusions et réminiscences d'autres textes se trouvant dans le texte qu'il lit.

1) Laurent Jenny, *ibid.* p. 258.

M. Riffaterre préfère se consacrer à l'intertextualité obligatoire, celle qui se présente sous forme d'agrammaticalités sémantiques, syntaxiques, morphologiques, et qui nécessite absolument le renvoi à l'intertexte, même si celui-ci n'est pas identifié par le lecteur. La plupart des critiques s'accordent généralement à dire que cette distinction entre les deux intertextualités ne tient pas. Peut-être s'agit-il d'une question de mots : M. Riffaterre n'aurait pas dû parler d'intertextualité aléatoire et obligatoire, puisque l'intertextualité est toujours aléatoire, toujours fonction de la culture du lecteur. Il peut ne pas connaître l'intertexte, ni même sentir l'appel à l'intertexte. Il ne lui sera pas impossible de comprendre le texte.

À partir d'une définition assez large de l'intertextualité comme croisement de textes, les théoriciens ont voulu se doter d'outils pratiques permettant d'étudier l'intertextualité ; dès lors, ils se sont heurtés à un grand nombre de questions, notamment celle de la nature du support du renvoi intertextuel, et celle de l'alternative entre microstructure et macrostructure. Plus délicat, s'est posé le problème de la compétence culturelle du récepteur. Les divergences d'opinion sur ces sujets et un certain flou conceptuel que nous remarquons dans les études intertextuelles n'ont pas aidé le concept à devenir un réel outil pratique et incontesté.

Finalement, il n'est resté de l'intertextualité qu'une définition très large, très théorique, ainsi de l'expérience de Barthes :

« Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...]. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathesis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire [...]. Et c'est bien cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini — que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie »¹.

1) Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 199, p 18

IV.2 Les réécritures :

Selon Anne-Claire Gignoux La critique génétique, depuis quelques années déjà, étudie les manuscrits et les avant-textes d'œuvres publiées :

« La réécriture est alors la somme de préparations, de corrections et de ratures, de variantes successives d'un même texte que l'auteur écrit et que, la plupart du temps, il ne montre pas au lecteur »¹

C'est dans cette acception que le terme de « réécriture » est le plus souvent pris. Il ne faut pas oublier que les avant-textes n'ont rien de commun, sociologiquement parlant, avec les livres publiés. Le seul, l'authentique contact du lecteur ordinaire avec l'œuvre d'art littéraire se fait à travers le livre publié ; les manuscrits, eux ne sont livrés qu'à l'étude critique. Alors la réécriture, comme volonté manifeste d'un auteur de récrire le livre d'autrui ou de récrire un de ses propres livres déjà publiés, ou un de ses propres textes à l'intérieur d'un livre, n'est pas de la réécriture génétique.

La réécriture, selon Georges Molinié, ne se pense qu'en termes fonctionnels :

« Elle définit une activité scripturaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ces éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base, réalisé, sous la forme d'un texte, ou de tout un style, l'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte, ou la mise en exercice d'un nouveau style »¹.

Dans ces nouveaux textes interviennent des variantes, car la réécriture n'est pas répétition totalement exacte.

-
- 1) Gignoux Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, Collection : « Thèmes & études », Paris, 2005, p 62
 - 2) Georges Molinié, *Sémiostylistique*, PUF 1998, p 11

Il est nécessaire de revenir sur certains aspects que la réécriture et l'intertextualité ont ou n'ont pas en commun. Définir la réécriture sur l'horizon de l'intertextualité, permet de démontrer l'efficacité du concept de réécriture.

Critère problématique par la difficulté de sa mesure, l'ampleur ou la fréquence du phénomène est primordiale pour distinguer entre l'intertextualité et la réécriture. Laurent Jenny sépare l'intertextualité faible, simple allusion ou réminiscence, de l'intertextualité proprement dite, comme rapport de texte à texte en tant qu'ensembles structurés. Ce critère semble effectivement séparer deux concepts différents. Une simple allusion ou réminiscence dans l'esprit du lecteur relève bien sûr de l'intertextualité, et non de la réécriture. Celle-ci nécessite tout un ensemble de marques matérielles, tangibles et probantes : ces marques concrètes, que nous sommes tous logiquement appelés à nommer des réécritures, doivent former un ensemble s'étendant tout au long d'un texte. Il s'agit, ici aussi, d'intertextualité – nous pouvons parler de réécriture intertextuelle – : mais si la réécriture d'autrui présuppose l'intertextualité, l'intertextualité, en revanche, ne présuppose pas la réécriture. Une citation, par exemple, isolée dans un texte, représente un fait d'intertextualité et non pas une réécriture.

R. Barthes, dans la définition très large qu'il donnait de l'intertextualité, expliquait combien la lecture d'une phrase rapportée par Flaubert lui rappelait un fragment de Proust. Effectivement, quand nous prenons l'intertextualité dans son sens le plus large, nous constatons qu'à tout moment, en lisant un texte, des souvenirs textuels affluent à notre mémoire, que nous seuls, peut-être, mettons dans ce texte. Si nous prenons une définition plus restreinte de l'intertextualité, en refusant au récepteur ce rôle omnipotent, et en rendant à l'auteur une place, les réminiscences intertextuelles que l'auteur inscrit dans son texte peuvent être fortuites et non intentionnelles. Peut-être une imprégnation forte d'un texte pourrait-elle provoquer une réécriture formellement exacte ; la réécriture se différencierait alors de l'intertextualité uniquement par son caractère formel. Mais dans la plupart des cas, la réécriture présuppose et exige une intention de récrire. Elle se situe alors autant du côté de la production que de la réception. Qu'il s'agisse de plagiat, d'imitation ou de réécriture,

l'auteur a bien entendu agi en toute conscience et volontairement – alors que l'intertextualité peut être involontaire; il a copié ou modifié le livre-source, ouvert à côté de lui. L'ampleur de la réécriture, le nombre important de réécritures suffit à apporter au critique la preuve formelle de l'intentionnalité de réécrire de l'auteur. Certes, le critique est seul juge de cette ampleur, mais son interprétation reste beaucoup moins aléatoire que dans le cas de l'intertextualité.

L'intertextualité comme la réécriture ont en commun d'accorder en même temps la part belle à la réception. La lecture est une interaction entre le texte et son lecteur. L'interprétation d'un texte varie donc avec chaque lecteur. Le lecteur est l'implicite du texte, une donnée nécessaire et inévitable pour la lecture d'un texte. L'intertextualité reste bien souvent aléatoire : elle dépend de chaque lecteur, et de sa culture. Elle peut aussi bien n'être pas perçue, ou encore le lecteur est susceptible de la projeter dans tel texte, qu'un autre lecteur jugera dépourvu d'intertextualité. La réécriture, toujours grâce à son ampleur, est obligatoire ; non dans le sens où elle est forcément perçue mais dans le sens où, même si elle n'est pas affichée, une fois démontrée, elle est incontestable.

L'intertextualité, est une utilisation des œuvres d'autrui : un rapport entre des textes distincts, différents. Certains nomment cependant « intertextualité restreinte » les rapports entre textes d'un même auteur.

La réécriture possède différentes facettes. La réécriture qui s'impose généralement et naturellement à l'esprit est la réécriture d'autrui, la réécriture proprement intertextuelle, comme par exemple *Ulysse* de James Joyce sur les traces de son célèbre prédécesseur grec, Homère. D'autres types de réécriture fonctionnent de façon tout à fait similaire à la réécriture intertextuelle, qu'il s'agisse de réécritures d'un livre à un autre ou encore à l'intérieur d'un même livre, d'un chapitre à l'autre.

Les deux concepts ne sont pas synonymes, et la notion de réécriture en stylistique doit reposer sur des fondements solides. La réécriture est un concept nécessaire, essentiel pour comprendre certaines œuvres entièrement fondées sur elle, puisqu'elle se caractérise par une ampleur, une présence qui affecte tout un roman.

V. La stylistique :

« La stylistique étudie donc les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité »¹

Gilles Siouffi et Dan van Raemdonck reviennent sur l'historique et la naissance de la stylistique dans leur livre intitulé *100 Fiches pour comprendre la linguistique* :

« La stylistique est née au XX siècle, elle se veut une lecture grammaticale attentive d'un texte littéraire, et aussi un commentaire général de toutes ses caractéristiques de forme, c'est-à-dire la fonction du texte qui va au-delà de la simple transmission d'informations. »²

La stylistique, cependant est aussi inséparable de la linguistique. Nous pouvons même soutenir que c'est dans la mouvance de la linguistique que la stylistique s'est historiquement constituée comme discipline autonome, c'est le disciple de Saussure, Charles Bally, qui a forgé les premiers instruments techniques. Il s'agissait pour lui :

« réduire la totalité des informations véhiculées dans une langue à un ensemble fini de notions et de relations simples, dont la combinatoire définit les diverses nuances des propos occurrents ; celles-ci relèvent à leur tour d'un calcul de composantes, et on peut apprécier leur différence éventuelle par rapport à une expression qui serait a priori la plus dépouillée possible ; ensuite, la stylistique a pour objet essentiel le langage affectif, spontané, tel qu'il est saisissable dans des groupes idiolectaux, et non pas le caractère individuel propre au langage de l'œuvre littéraire. »³

1) Charles Bally, *Traité de Stylistique Française*, Francke Berne 1904, p 8

2) Gilles Siouffi, Dan van Raemdonck, *100 Fiches pour comprendre la linguistique*, Paris, Bréal, 1999, p70

3) Charles Bally, *ibid.* p 10

Michael Riffaterre attribue une place importante à la langue écrite, littéraire, car selon lui :

*«Les styles individuels parlés sont au mieux difficiles à décrire, facilement stéréotypés et de ce fait moins différenciés les uns des autres et du langage standard que ne le sont les styles écrits. Les styles littéraires sont complexes, mais précisément pour cette raison possèdent des traits qui permettent une nette différenciation».*¹

Pour Michael Riffaterre, le texte est structuré afin de répéter, sous diverses variantes, un même invariant : cet invariant est le noyau sémantique du texte, auquel Riffaterre donnera le nom d'hypogramme. Cet hypogramme, qui détermine et génère l'écriture du texte, constitue un indice important pour comprendre l'œuvre. Nous pouvons trouver l'hypogramme d'un texte en tenant compte de diverses règles qui président à sa construction : la surdétermination, la conversion et l'expansion

Le langage courant et le langage littéraire ont des modes de fonctionnement bien différents. Dans le premier, le sens s'établit par la multiplicité des référents. Or le texte littéraire n'a qu'un seul référent. Pour Riffaterre :

*« Tout texte résulte d'un jeu complexe de variations et de modulations d'une seule et même structure, le texte est-il, pour ainsi dire, composé des variantes d'un même invariant »*²

Cette structure invariante, Riffaterre la nomme noyau sémantique. Ce noyau agit :

*«Comme le syndrome d'une névrose dont le refoulement le fait surgir ailleurs dans le texte en une véritable éruption d'autres symptômes, c'est-à-dire des synonymes ou des périphrases»*²

1) Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971 p.32

2) Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris : Editions du Seuil, 1979, p 17

3) Michael Riffaterre, *ibid.* p 76

Le noyau sémantique s'inspire du concept saussurien de *paragramme*. Ce terme désigne, pour Saussure, un mot-clé, ou mot inducteur, dont les parties lexicales seraient enchâssées et disséminées dans le texte. Peu importe sa nature l'hypogramme peut varier : ça peut être un mot, une idée, une phrase tirée d'un texte connu, un cliché.

Selon Riffaterre Pour comprendre l'hypogramme, il existe trois règles qui permettent de comprendre comment le texte est produit, et qui représentent également des clés pour repérer l'hypogramme : la *surdétermination*, la *conversion* et l'*expansion*.

La surdétermination peut être définie comme la règle selon laquelle :

« Les signifiants, au lieu de référer à leur signifié, se réfèrent l'un à l'autre, organisant ainsi un système de significations, ce qui donne au lecteur l'impression que la phrase qu'il lit est dérivée d'un hypogramme. »¹

La surdétermination survient lorsque le lecteur détecte dans le texte des récurrences, l'amoncellement de celles-ci donnera à voir au lecteur une structure et un sens sous-jacents, qui constituent l'hypogramme.

La conversion peut être définie comme la règle qui consiste :

« à modifier une composante d'une phrase convenue ou d'un cliché littéraire, cette transformation créant un effet stylistique. »²

La conversion consiste à prendre une phrase et à en modifier une constante, ce qui modifie le sens de toute la phrase. Cela donne à la phrase un double sens, celui de la phrase initiale et celui de la phrase transformée. Il est important de se pencher sur le rapport qu'entretient la phrase modifiée avec la phrase d'origine.

1) Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971 p.56

2) Michael Riffaterre, *ibid.* p 57

L'expansion consiste principalement à prendre des traits généraux et à décomposer ces traits dans des descriptions plus détaillées. La phrase littéraire devient ainsi une :

«Séquence de syntagmes explicatifs et démonstratifs, qui chassent l'arbitraire de plus en plus loin, de proposition en proposition»¹.

L'expansion permet en effet d'assurer, par le détail des descriptions, l'adhésion du lecteur à la logique du texte. À partir d'une phrase, d'un mot, d'une idée, il est possible de générer un texte entier, en décrivant chacune des parties de la phrase, puis en décomposant à leur tour chacune de ces parties. C'est cette règle qui permet d'expliquer le passage d'un hypogramme à un texte, ainsi :

«La transformation de composantes simples en représentations complexes fait de la phrase littéraire l'équivalent grammatical d'une allégorie chargée d'attributs symboliques»²

1) Michael Riffaterre, *ibid.*, p 58

2) Michael Riffaterre, *ibid.* p 59

DEUXIEME PARTIE

ANALYSE TEXTUELLE

Paradis. Une histoire ?

Paradis s'étale sur 254 pages, sans le moindre signe de ponctuation, Sollers avait-il vraiment besoin de ces signes pour que son roman soit lisible ou compréhensible. Pensait-il à nous lecteurs, quelle attitude faut-il adapter face à un tel texte ? Tel le supplice de Sisyphe, le texte de *Paradis* nous oblige à rebrousser chemin, et reprendre la lecture dès le début.

Philippe Sollers n'a pas hésité à bouleverser les habitudes, exigeant de son lecteur un effort très particulier pour pouvoir pénétrer son roman.

*« Le langage du texte est une base sur quoi glisse quelque chose. »*¹

Ce sera au lecteur de trouver ce quelque chose qui dérape sur ce langage, en laissant des traces glissantes de savoir. Mais peu de lecteurs auront le courage de suivre l'auteur jusqu'à dans une véritable transe d'origine narcotique :

*« Pour lire *Paradis* il faudrait peut-être se trouver dans un état comme quand on plane avec une **drogue** qu'on n'est pas en mesure de déchiffrer, d'exercer des opérations logiques, on vit un autre rapport avec le langage. »*²

Nous pensons à Baudelaire et *Les Paradis Artificiels* où cette substance psychotrope décuple la sensibilité et permet une évasion vers l'infini, cet infini tant cherché à travers une écriture qui échappe aux règles grammaticales, la jonction ici dépasse la grammaire, elle est du rang de l'au-delà :

*« Voilà donc l'exemple d'une écriture dont la fonction n'est plus seulement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer un au-delà du langage qui est à la fois l'Histoire et le parti qu'on y prend. »*³

L'absence de la ponctuation, est la preuve même, de ce quelque chose qui nous fuie à l'intérieur des phrases, si phrases il y a. Nous sommes face à un texte, ou encore mieux, face à un éclatement d'un texte, qui veut sans cesse nous faire croire qu'il n'aura pas de fin, avec tas de répétitions. Comment pouvons-nous saisir ce roman ? Comment comprendre son histoire ou l'Histoire qui nous raconte, et pénétrer sa structure qui paraît infini ?

1) Philippe Sollers, *Vision à New York*, Paris, Grasset 1981, p 11

2) Philippe Sollers, *ibid.* p 11

3) Roland Barthes, *le Degré Zéro de l'Écriture*, Paris, Seuil, p 7

Le lecteur peut avoir l'impression de lire une chronique, une série d'instant, d'anecdotes, tout est fait pour donner l'illusion de la facilité, comme si le texte s'écrivait tout seul, sans préméditation, sans composition, comme si tout arrivait par hasard, comme par enchantement. Le roman s'ouvre au hasard à la bonne page, tout se donne, se croyant au paradis.

Malgré l'absence d'intrigue, *Paradis* forme un tout bien tenu, ce sont les thèmes convoqués, le style, des détails de composition, des rappels qui lient le tout, il y a un **centre** mais disséminé dans tout le roman.

La composition du roman ne tient pas qu'à ces grands thèmes, à une plus petite échelle, certains motifs font retour, le fil du texte ne constitue donc pas l'histoire telle qu'elle pourrait être représentée, tout se passe au niveau de l'écriture elle-même, par-delà la représentation, l'action ici, c'est la narration elle-même, qui enrobe tout l'espace et se charge du rythme.

Il faut aussi préciser que ce passage d'une forme réaliste à une forme nouvelle ne se justifie pas par les caprices esthétiques de l'auteur, Sollers adopte certaines formes précises qui répondent à l'époque historique où nous nous trouvons, puisque nous n'écrivons pas en dehors du temps et de notre temps.

Paradis est remplie de digressions, une voix s'écrit et lit en même temps, le roman raconte aussi une lecture, c'est-à-dire un décryptage :

*« Lire apparaîtra (...) comme un acte d'écriture et
pareillement écrire se révélera être un acte de lecture, écrire et
lire n'étant que les moments simultanés d'une même
production »¹*

Aussi comme Barthes dit qu'il n'y a pas de lecture, mais qu'il n'y a que des relectures, nous pouvons dire qu'il n'y a pas d'écriture et qu'il n'y a que des **réécritures**.

1) Jean-louis Baudry, *L'Âge de la lecture*, Paris, Gallimard, 2000, p 12

Sollers signale :

« Les audaces ; les recherches ont fait place à une régression brutale que la marchandise publicitaire étend sans interruption ?oui, vient donc la nécessité de dire, ou de redire des choses simples »¹

A partir d'un certain diagnostic de l'époque, Sollers se décide pour une stratégie précise, lire et donner à lire, quitte à répéter la même chose, le roman devient le véhicule d'une pensée, d'une guerre culturelle, une long entreprise de déchiffrement ; lecture, explication de texte, associations inédites, interprétations insolentes, l'écrivain devient professeur de lecture, il apprend à déchiffrer les signes, déchiffrement aussi bien de textes littéraires et de soi-même.

Rappelons un passage de Proust :

« ...je m'apercevais que ce livre, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire, le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. »²

Celui qui lit, déchiffre, traduit, l'écrivain, non pas en inventant du pur nouveau, mais en traduisant ce qui dort en lui-même, en déchiffrant ce qui l'entoure, porte un éclairage sur la vie.

1) Philippe Sollers, *La guerre du goût*, Paris, Gallimard, 1994, p 33

2) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1965 tome3, p 890

Kundera a le mérite de poser clairement les choses, son essai *L'Art du Roman*, commence par une première partie intitulée "L'Héritage décrié de Cervantès" face au constat moderne : expansion de la technique, et oubli de l'être, Kundera affirme que depuis Cervantès, le roman contrairement à la science et la philosophie, n'a pas cessé d'explorer cet être oublié.

« Le roman accompagne l'homme constamment et fidèlement dès le début des Temps Modernes. La passion de connaître (celle que Husserl considère comme l'essence de la spiritualité européenne) s'est alors emparée de lui pour qu'il scrute la vie concrète de l'homme et le protège contre « l'oubli de l'être » ; pour qu'il tienne « le monde de la vie » sous un éclairage perpétuel. »¹

Quels sont les thèmes de *Paradis*? De quoi parle-t-il? Nous avons noté plus haut que ce roman n'est pas construit sur une intrigue, que son unité se fait autour d'une thématique. Comme en musique, une série de thèmes s'enchevêtrent et se connectent ensemble.

Parachutons rapidement et au hasard: la création, les religions, l'Histoire, la bible, libertinage, la question sexuelle, Dante, poésie, l'amour, égotisme, le Pape, Sade, la peinture, la musique, le nihilisme, le taoïsme, la langue française, Bordeaux, Paris.

Dans son essai *L'Age d'Or du Roman*, Scarpetta constate un déclin de la critique :

« Le romancier doit se charger lui-même, dans des essais, et surtout à l'intérieur même de ses romans, de répondre à la critique qui ne lit pas. Le romancier se retrouve obligé de se défendre d'une part, et d'autre part d'éclaircir son propre texte, de mâcher le travail du lecteur. »²

1) Milan Kundera *L'Art du Roman*, Paris, Gallimard 1995, p 14

2) Guy Scarpetta, *L'Age d'or du roman*, Paris, Grasset 1998, p 21

Beaucoup de romanciers ont publié des essais critiques sur leurs propres œuvres, et sur la littérature en général.

Le cas de Sollers est particulier. Il a toujours été en dialogue, voire en guerre avec la théorie. Il a publié des écrits théoriques, mais toujours du point de vue de la littérature :

« La théorie est en échec sur mon compte et elle le sera par définition toujours; ça ne l'empêchera pas de recommencer indéfiniment et je peux même prophétiser, que je sois là ou pas, qu'il y aura désormais toujours des discours réductionnistes, plus ou moins inspirés: il en surgira peut-être un, un jour, un peu plus consistant que les autres, un des effets les plus décisifs de l'écrivain au sens ou je l'entends est qu'il serait devenu conscient avec moi ou plutôt théoriquement informé. Je suis en effet cet écrivain bizarre qui écrit des romans et qui de plus se déclare parfaitement informé de toute théorie que l'on peut élaborer dans ce champ là; non seulement il en est informé mais il y participe, il en remet, il a l'air de se prendre au jeu, il fait déraiper, il part, il revient; rien ne le gêne, ni Marx, ni Freud, ni la linguistique, ni la sémiologie, ni l'histoire, ni la phénoménologie, ni le structuralisme, même la psychanalyse retournée sur elle-même, ni aucune des langues dont l'objectif est d'éviter le sujet, tout en étant fortement concernées par lui, il fallait que quelqu'un se dévoue pour que ce soit clair, grâce à moi, ça le sera. »¹

Sollers intègre la théorie, y répond dans ces romans. Il se commente lui-même, et commente ses commentateurs.

A partir de là, il va s'agir, le plus possible, de traiter Sollers comme un romancier. Bien qu'il soit aussi éditeur, critique d'art, essayiste, théoricien...

Tenter de méditer sur son œuvre, et non d'en faire un simple compte rendu. S'intéresser à sa nouveauté, regarder de plus près la composition, et les dispositifs d'écriture. Essayer de le relier à un contexte plus général. Cerner son «art du roman».

1) Philippe Sollers, *Lieux Extrêmes* N°4, p 47

L'écriture de Sollers accompagne son propre déchiffrement. Dans ses entretiens, dans de nombreux articles, essais, il revient sur la littérature en général, et bien sûr, sur ses propres textes. Se commentant lui-même., il laisse peu de marge aux commentaires.

Sollers doit infiniment répéter qu'il fait de la Littérature. C'est-à-dire qu'il s'attache à rouvrir et présenter continuellement l'énigme là où semblait se présenter la clef, *Paradis* semble être simultanément l'énigme et la clef de sa littérature.

Un **roman** est une œuvre narrative en prose. C'est un récit d'imagination. Lire un roman de façon approfondie, implique d'être attentif à ses éléments constitutifs afin d'en dégager le sens. Un récit est une suite d'événements passés, rapportés par un narrateur. Il se présente sous la forme d'une suite d'épisodes, dont l'enchaînement constitue l'intrigue. En plus, le récit rapporte des événements, en les inscrivant dans un cadre spatio-temporel. L'intrigue s'inscrit dans la durée à travers les passages narratifs; les passages descriptifs l'inscrivent dans l'espace. Enfin, le personnage provoque à travers le dynamisme de ses actions ou de ses projets, le dynamisme de la lecture. Comme s'il était un être réel, il a une origine sociale, une famille, un travail, un caractère.

La structure de *Paradis* nous permet-elle d'en dégager ces principaux points ? Quels sont les événements rapportés ? Qui est leur narrateur ? Quelle est l'intrigue de ce roman ? Qui est le principal personnage ?

Répondre à toutes ces questions n'est pas chose aisée, *Paradis* dans sa totalité paraît fuir ces principaux points qui constituent un roman.

Qui parle dans *Paradis* ? Et de quelle façon ?

Le narrateur dans un roman, ne se contente pas de rapporter des événements, il les organise en fonction d'une logique propre, le plus souvent l'ordre chronologique de leur déroulement.

Dans *Paradis* les événements n'ont pas une logique chronologique, juxtaposition poussée à l'extrême, à perdre le fil conducteur, le narrateur semble raconter des bribes d'histoires, qui de prime abord semblent ne pas avoir de rapport entre elles.

Le narrateur sait tout, nous sommes en pleine focalisation zéro, étant le seul personnage du roman, c'est à travers ses pensées que le lecteur voit dérouler les lignes.

Le roman est écrit à la première personne du singulier, ce qui nous pousse à dire avec réserve que *Paradis* est une autofiction, une fictionnalisation de soi, l'écriture de *Paradis* nous remémore d'une façon incontestable des passages entiers du roman autofictionnel de Serge Doubrovsky, *Fils*, cette conception de l'écriture est évidemment très fortement redevable à l'association libre de la cure psychanalytique freudienne, lapsus, ellipses, coq-à-l'âne, rencontres des allitérations et des assonances. Ce qui se présente d'abord comme une parole manquée, ce qui avait l'air d'être pur jeu de mots, gratuité insignifiante s'avère finalement être un discours vrai.

L'autofiction serait un récit d'apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l'identité de la triade auteur-narrateur-personnage) est faussé par des inexactitudes référentielles. Celles-ci concernent les événements de la vie racontée, ce qui a inévitablement des conséquences sur le statut de réalité du personnage, du narrateur ou de l'auteur.

Dans *Paradis* le personnage-narrateur s'écarte de l'auteur, à la page 32 le narrateur révèle sa date de naissance qui est celle de l'auteur lui-même, et à la page 244 il révèle son identité, celle de l'auteur lui-même, joyaux Philippe dit Philippe Sollers, d'ailleurs c'est les seuls faits dans tout le roman qui lient narrateur et auteur, le reste n'est qu'invention, même s'il y a des similitudes avec la vie de l'auteur, qui nous renvoient à sa ville natale, à ses études primaires et autres, nous remarquons qu'ils sont tissés avec beaucoup d'imagination.

Les phrases de *Paradis* ne sont pas visibles, au sens grammatical (une phrase commence par une majuscule et se termine par un point). les mots s'enchaînent suivant un certain rythme narratif qui ne correspond pas au rythme fictionnel, d'ailleurs la

fiction au sens d'une histoire d'un état initial qui s'achemine vers une intrigue, qui elle-même se dénoue vers la fin du récit, n'existe pas. Sollers ne raconte pas une histoire, englobant un temps de la fiction et un temps narratif, pas dans ce sens, le narrateur le seul personnage du roman, dit ses pensées d'une manière qui semble aléatoire, mais que nous croyons justifiable.

La phrase comme unité grammaticale, n'est pas déterminée dans *Paradis*, ça ne veut pas dire que le roman ne contient pas de phrases, le souffle est la seule ponctuation, une ponctuation visuelle cède la place à une ponctuation auditive. Nous croyons que *Paradis* est écrit pour être lu à haute voix, tel les psaumes de David, ou le Coran. Nous remarquons que le narrateur versifie ses pensées, la rime est présente dans pas mal de passages, la présence du décasyllabe, mètre rarement utilisé, d'ailleurs nous le retrouvons chez Dante dans *La Divine Comédie*, sachant que Sollers est grand admirateur de Dante, il titre même son roman comme l'italien l'a fait pour la troisième partie de sa *Divine Comédie*. Nous montrons après la grande influence de Dante sur *Paradis* dans l'étude que nous consacrons aux traces intertextuelles.

L'intertexte à l'infini :

Paradis est jonché de références intertextuelles, que nous ne pouvons traiter dans leur totalité, chaque mot peut-être un intertexte pertinent, du coup, pour ne pas perdre notre chemin, nous avons préféré de traiter que les intertextes qui ont un rapport (direct ou pas), avec le titre même du roman

Les premiers intertextes à signaler, sont d'ordre formel, dans l'histoire littéraire de l'humanité, nous trouvons beaucoup d'exemples de textes non ponctués, dans *La recherche du temps perdu* de Proust, d'ailleurs connu pour ses longues phrases, nous trouvons une phrase qui comporte 518 mots, et certains passages de Claude Simon, Faulkner, et le monologue final d'*Ulysse* de James Joyce, brisant la linéarité d'une narration traditionnelle, mais aucun n'est superposable à *Paradis*

Pourquoi le titre *Paradis*, et sans l'article qui le définit, il nous semble que c'est pour différents motifs, le plus évident est que Sollers voulait faire de son roman le reflet de la troisième partie de la comédie de Dante, étant la troisième section de la comédie

après l'enfer et le purgatoire, où Dante affronte l'indicible, qu'il atteint le sommet de son art, lorsque, se disant en présence de l'inexprimable, le diptyque paradisiaque de Sollers pourrait être le sommet de son art, d'ailleurs il n'a plus renouer avec cette écriture depuis

Les premiers mots de *Paradis* présentent le thème majeur : voix, fleur et lumière :

« *voix fleur lumière écho des lumières cascade jetée dans le noir chanvre écorcé filet dès le début c'est perdu* »¹

Nous plongeant immédiatement dans une vision imagistique. Une cascade de mots, le visuel entre dans le domaine des mots. La voix ou les voix établissent explicitement le commencement de ce monde fabriqué, tout comme le vrai monde commence à exister avec une voix pour ceux qui croient au dieu de la Bible et du Coran. Fleur fait allusion à l'entité la plus importante du paradis et inaugure ainsi l'image de celui-ci, car la voix avait d'abord créé la lumière, qui éclaire les images du paradis verbalement, vocalement et visuellement.

Au paradis comme dans *Paradis*, les voix et la lumière sont liées par le mot fleur, qui a un sens à la fois concret et figuratif (fleur de rhétorique). Ensemble, voix, fleur, et lumière constituent le premier accord du thème, le premier mouvement en spirale qui déclenche le langage de *Paradis*.

Notons que la triade « voix fleur lumière » est placée souvent à proximité de « poussière », « poussière de poussière », « poussière cendreuse » , le corps retourne à la poussière, si la voix ; la fleur et la lumière manifeste l'existence, en même temps que l'inauguration du monde et du paradis, la menace pour cette existence vient de la transformation en poussière, c'est là que ces premiers mots débouchent sur le thème de l'auto-identité qui retombe dans le néant, c'est un thème obsédant dans l'écriture de Sollers.

1) Philippe Sollers, *Paradis*, Paris, Seuil, 1981, p7

Plusieurs fois dans ses romans, le thème revient sous la forme de sept mots en latin décrivant la courbe de la vie avant, pendant et après l'existence : « non fui fui non sum non curo », parfois abrégé en « nf. f. ns. nc » sur les sarcophages, vers le début de *Paradis* nous trouvons ainsi : « j'y fus j'y **étais** j'y est je m'y fus j'y serai j'irai », il s'agit toujours d'une question qui crée une grande tension, voire une obsession incessante, et cela parce que l'être et le néant ne sont pas séparables de l'écriture.

La poussière dans *Paradis* est un intertexte, qui pourrait être lié au rêve de Enkidu, l'ami du fameux héros mésopotamien Gilgamesh, qui voit les morts dans les enfers, la poussière est leur nourriture, la boue leur aliment, comme les oiseaux ils sont revêtus de plumes, ils sont dans les ténèbres et ne reverront jamais plus la lumière.

Dans la tradition des chamans dans l'au-delà Il est toujours question d'obstacles qui semblent infranchissables : un grand fleuve barre la route du chaman « *cascade jetée dans le noir* », il doit traverser un pont qui ressemble à une lame de rasoir, des bêtes féroces le menacent

Les récits de telles aventures dans l'autre monde ont constitué la source première d'une certaine poésie épique en Asie centrale, au Tibet, en Grèce, et nous percevons l'écho dans la Divine Comédie de Dante.

L'Apocalypse de Pierre représente le paradis comme un lieu situé hors de ce monde, resplendissant de lumière. L'air même y est illuminé des rayons du soleil, et la terre y abonde en épices et en plantes produisant de belles **fleurs** incorruptibles qui jamais ne se fanent et portent des fruits bénis. Les habitants de cette région sont vêtus des mêmes vêtements qui rendent les anges **brillants**, et leur pays ressemble à leurs vêtements.

Le paradis révélé par l'Apocalypse de Paul ressemble à la Jérusalem céleste. La cité est d'or et quatre fleuves y coulent : de miel, de lait, de vin et d'huile. Sur leurs rives croissent des arbres à dix mille branches portant dix mille grappes de fruits, et la **lumière** baignant ce pays à un tel éclat qu'il brille sept fois plus que l'argent

Des échos de lumière résonnent et rebondissent dans tout le texte, comme ils le font dans le monde qu'ils illuminent, de sorte que l'expression « écho des lumière » peut nous renvoyer aux ramifications des connaissances répondues telles des lumières dans le monde et dans toute l'écriture de Sollers.

Les habitants du paradis de Dante étant des lumières, et chez les anges la lumière assure la certitude et l'intelligence, ce qui nous pousse à lier l'aspect physique et corporel de la lumière à l'ineffable vérité de l'intellect. Un tel lien est reproduit dans *Paradis* par le biais de l'écriture poétique, d'où l'importance des mots du commencement qui permettent au texte de prendre racine dans une vision harmonieuse du paradis où lumière, fleur, voix se retrouvent pour définir l'intellect.

Notre compréhension des formules du début ne serait pas complète si nous ne reconnaissons pas un intertexte important à la première page, un intertexte qui remplit également une fonction inaugurale reliée au projet de l'écriture. Il s'agit d'une allusion au poème « Kubla Khan » de Samuel Taylor Coleridge, que Sollers réécrit comme suit :

*« xanadu voûte caverne mer sans soleil **vagin sans retour**
et **jamais atteint** jardins ruisseaux sinueux arbres d'encens à
clairières quel ravin **pour s'y détendre au milieu de la nuit**
couverte dancing rocks and mazy motion voilà la fontaine **limite**
génitale de l'homme flos florum dôme ensoleillé près des caves
de glace comment se nourrir de rosée lactée »¹*

Presque tous les mots, à l'exception de ceux que nous avons mis en gras, citent ou évoquent directement « Kubla Khan » ; les mots en gras permettent de voir comment Sollers traite ces allusions : les « caverns measureless to man » et « that deep romantic chasm » deviennent « vagin sans retour et jamais atteint » ; la « mighty fountain momentarily... forced » est assimilée à la « limite génitale de l'homme flos florum » ; et l'ensemble du paysage fait pour s'y détendre au milieu de la nuit suggère le plaisir sexuel.

1) Philippe Sollers, *ibid.* p 7

Xanadu, un intertexte très fertile, premièrement il nous renvoie au poème de Coleridge, le palais de rêve du Kubla khan, un paradis terrestre, construit dans l'empire de la **fleur** de lotus, à l'image du paradis, et par suite à Orson Welles dans Citizen Kane, il nous semble que Sollers fut influencé par la technique d'Orson Welles. Dans son film Welles nous laisse choisir des yeux, sans nous forcer, ce que nous voulons voir, il confronte des points de vue. Si le montage est le plus souvent le moyen d'imposer une vision, Welles, au contraire, en fait un instrument critique. Il ne feint de nous manipuler que pour nous rendre plus libres. Loin de violer notre regard, il provoque notre perplexité, il accroît l'ambiguïté de ce qu'il montre.

Pourquoi Sollers a-t-il donné une telle importance (bien que sept lignes seulement) à ce poème ?

D'après la préface de Coleridge, ces vers sont le résultat d'une vision qui lui vint au cours d'un sommeil de trois heures provoqué par l'opium (le chanvre); à son réveil, il nota rapidement les cinquante-quatre vers du poème mais, en raison d'une interruption, il perdit à jamais quelque 250 vers de plus qu'il pensait avoir composés dans sa rêverie.

À la première page, une allusion brève à une femme endormie pendant que le narrateur lui tient les poings, sert probablement à rappeler le sommeil provoqué par la drogue ; et le rapprochement de l'homme et de la femme est perçu comme un commencement :

*« pourtant j'ai commencé je commence je prends la sphère
commencée j'en viens j'y revais j'y vais commencement commencé tendu
affalé sur elle et tenant ses poings dans mes mains »¹*

1) Philippe Sollers, *Paradis*, Paris, Seuil, 1981, p 7

Un début d'union sexuelle et un lancement de l'écriture. Nous retrouvons la même atmosphère érotique plus tard :

« je la cherche en dormant je la chauffe serre depuis son chaud rond... j'aspire en planant son souffle... c'est comme ça qu'on voit si sésame opère trois coups rideau... je revais j'y vais je commence je prends le commencement commencé au lit »¹

Lorsque le texte reprend le début de cette écriture dans le dialogue du moi avec la page, nous retrouvons des allusions à Kubla Khan quand la page affirme :

« qui voit un flot en rêve a la paix flux fleuri versifié versé devinette qu'est-ce qui est vert et fleur et qui voit sa voix qu'est-ce qui est poudreux écumeur qu'est-ce qui s'aspire et inspire c'est le mystère de la rivière qui coule toujours... et moi caverne ouvre-toi rocher boule-toi dresse-toi pierre »²

Ce qui recrée l'atmosphère de Xanadu et les conditions paradisiaques de sa création. Il s'agit d'un ensemble complexe réunissant commencements, écriture, plaisir sexuel, tous remontant des profondeurs d'une transe sous la forme de rêve.

Nous pensons que « Kubla Khan » est important pour Sollers en raison de son rapport au paradis de Dante. La question est posée de la capacité du poète à décrire le paradis, Coleridge, comme Dante, sorti de l'expérience du paradis, chercha à le décrire. Mais Coleridge a perdu les cinq sixièmes de sa vision surnaturelle après son retour à la vie humaine ordinaire, alors que Dante, en prenant conscience de la perte de la vision, a pu justement recréer sa splendeur :

Tel est celui qui voit en rêvant,
Et, le rêve fini, la passion imprimée

1) Philippe Sollers, *ibid.*, p 43

2) Philippe Sollers, *ibid.*, p 98

Reste, et il n'a plus souvenir d'autre chose
Tel je suis à présent, car presque toute cesse
Ma vision et dans mon cœur
Coule encore la douceur qui naquit d'elle 1

Ces commencements répétés signalent un thème plus philosophique : le commencement en tant que commencement. Si l'ambition générale de Sollers vise un microtraitement du monde, le monde doit être pourvu d'une origine. *Paradis* est donc plein d'allusions à divers mythes des origines, et surtout à leurs versions bibliques. Mais il y a également des références à la cosmogonie d'Hésiode ainsi qu'à d'autres sources grecques des mythes des origines du monde et à des textes transmis par les religions et les mythologies orientales (chinoises, hindoues). L'origine de toutes les origines, le big bang, explose dans le texte pour y créer le monde, y compris le temps lui-même :

« il était une fois ce qu'on peut appeler une fois dans le sens d'une fois pour tous dans l'un-toute il était une fois il y a quinze ou vingt milliards d'années un point un tout petit point d'une densité d'avant la pensée pensable en pensée un point noir si blanc qu'il se vit tout rouge et qu'il explosa qu'il nous déflagra qu'il nous débarqua son trauma nous les galaxies l'atomique amas nous photons protons et antimésons nous les noyaux nous les pourceaux nous les minéraux végétaux nous les mots tout cela en un centième de seconde trois minutes après les dés s'emballaient commençaient leur course au chiffre voilà depuis nous sommes paraît-il en expansion et nous ne savons pas si nous redeviendrons contraction »2

1) Dante Alighieri, *Paradisio* XXXIII, tr Jacqueline Risset. Paris Flammarion 2004, p 42

2) Philippe Sollers, *Paradis.*, Paris, Seuil, 1981, p 66

Examinant les mots « commencer » et « commencement ». Une première citation déclare de manière tautologique que le commencement est un commencement :

« or donc commença le commencement au commencement était le commencement détour d'anse et la chair frissonna et elle se fit verbe »¹

Il s'agit également d'une forme perverse du début de la Genèse : « bereschith bara bereschith », ce qui signifie à peu près, au commencement, le commencement créa le commencement, à comparer à Bereshit bara Elohim et hashamayim ve'et ha'arets, généralement traduit par Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre.

En même temps, le passage fait allusion au logos johannique. Si le mot est à l'origine du monde, Sollers remonte à l'origine du mot : « la chair frissonna et elle se fit verbe ».

Quant à la chair, elle a surgi de « l'immonde », ce qui n'est pas un mauvais terme pour décrire le chaos :

« au commencement était l'immonde et l'immonde s'est fait chair pour s'inconsommer acharné grouillis spontané verrouillé vampant son propre émané »²

Sollers recule du commencement pour se situer à l'avant-commencement, en inventant le terme « s'inconsommer ». Une autre version de ce commencement surgi de lui-même vise l'individu :

« voyons au commencement j'étais un commencement qui venait lui-même d'un autre recommencement semenant et celui-là aussi ne faisait que recommencer un commencement différent »³

Ce commencement conjugue le verbe être à toutes les personnes :

« au commencement était donc la portée je-suis-tu-es-il-ou-elle-est-nous-sommes-vous-êtes-ils-ou-elles sont »⁴

1) Philippe Sollers, *ibid.*, p 22

2) Philippe Sollers, *ibid.*, p 157

3) Philippe Sollers, *ibid.*, p 132

4) Philippe Sollers, *ibid.*, p 142

Surgi de rien, le commencement est infini :

« car au vrai commencement est l'inun et l'inun dit au commencement était le verbe simplement pour dire zéro-un et moi l'inun je me retire de l'existence comme de la non-existence »¹

Le néologisme « inun » peut être interprété comme signifiant ce qui ne peut pas encore être formé ou identifié, la non-entité avant l'existence. Plusieurs répétitions de ce commencement sont accompagnées par les mots d'introduction « or donc », qui servent également de ponctuation, comme pour marquer le début d'un paragraphe. Ainsi :

« or donc au commencement l'imprononçable castra le ciel par la terre et l'étendue fut rompue repue recousue en fibré tonnerre et dieu dit j'en ai marre de faire l'amour dans le noir j'allume et la lumière fut »²

En réécrivant le récit biblique de la création de la lumière, avec un Dieu comiquement humain motivé par le désir d'un humain prosaïque, Sollers associe l'histoire de la création au mythe grec des origines. L'être que Sollers identifie ici par la périphrase « l'imprononçable » est Gaïa, appelée également la Mère-Terre ; elle a fait castrer son fils Uranus ; puis, des gouttes de son sang rejaillies sur elle, elle a conçu les nymphes vivant dans les frênes et appelées Meliae, qui ont pu être les premières sources de la pluie en Grèce. C'est pourquoi cette forme particulière du mythe des origines a servi à Sollers pour son thème sur le pouvoir original des femmes ; la femme est la source créatrice de tous les êtres alors que le Dieu masculin est réduit à un partenaire sexuel particulièrement grognon. Cette notion est répétée en quelques mots plus tard :

« or donc au commencement qui n'a jamais existé la femme qui n'existe pas créa dieu qui existera toujours »³

1) Philippe Sollers, *ibid.*, p132

2) Philippe Sollers, *ibid.*, p 42

3) Philippe Sollers, *ibid.*, p 151

Le ton ici est sarcastique. Peu avant ce passage, la question des commencements se réduit à celle de la poule et de l'œuf, traitée ici avec un ton poétique et comique:

« et la poule fit l'œuf que la poule avait déjà poulœufé dans l'œuf sorti de la poule poulissant poulée dans l'œuffée »¹

Un ton semblable préside à un autre « commencement », où l'épouse jalouse de Dieu gâche à jamais les rapports entre les sexes :

« or donc au commencement était la valse absurde gaie harmonieuse java rumba ou bossa nova mais dieu fut jaloux et surtout sa dieue et elle prit son gode à souder et il avala sa potion bromure et ils se figèrent gâteaux dans la glace et depuis vagin suturé pénis ampoulé »²

Pourquoi cette insistance sur le commencement ? Semblable à la répétition des premiers mots des deux volumes, la répétition du terme « commencement » instaure le monde nouveau créé dans le langage de *Paradis* en renvoyant au monde réel en même temps. Cette confluence des gestes d'origine, accordant d'ailleurs à l'auteur Sollers un pouvoir divin, semble être la source du thème suivant :

« or donc au commencement il était une fois un commencement hors-commencement vol essaim chanté »³

Une brève allusion à l'écriture de cet ouvrage, son unicité en dehors des commencements ordinaires et son vol musical innombrable.

La Genèse entre dans le texte avec des variantes sollersiennes. Le terme *Bereschith* renvoie au début hébreu de la Genèse. Cet *in principio* déploie et développe des versions tentaculaires, dont la plus pertinente pour le projet de *Paradis* rattache l'origine du monde à l'origine du mot à travers l'identité du soi :

« donc au principe de tout et surtout de l'humanitout était la parole et la parole était chez je suis et la parole était je suis elle était au principe en je suis profondément dedans fichée en lui »⁴

1) Philippe Sollers, *ibid.*, p 151

2) Philippe Sollers, *ibid.*, p111

3) Philippe Sollers, *ibid.*, p 146

4) Philippe Sollers, *ibid.*, p 46

Comme le suggère le pronom à la troisième personne « lui », le « je suis » est devenu une entité en soi :

« d'ailleurs qui vient de je suis et nage en je suis comprend les mots de je suis et si vous ne comprenez pas c'est que vous n'êtes pas de je suis... moi je suis comprend les mots de je suis et si vous ne comprenez pas c'est que vous n'êtes pas de je suis... moi je dis ce que j'ai été chez je suis et si je suis était votre cause vous m'aimeriez car c'est de je suis que je suis sorti »¹

Promu ainsi en substance, ce « je suis » devient une formule d'entité ou d'identité autre, peut-être phonétiquement proche de Genèse ou Jésus (ou un mélange des deux).

Nous retrouvons ce rapport à Jésus dans un autre passage marqué par je suis :

« je suis deux dit-il je suis pour être le je suis de je suis je ne suis que par rapport à celui qui dit je suis celui que je suis »²

Où nous lisons enfin :

« pour savoir d'où je suis parlé vous devez m'avaler en corps sang pour être vous-mêmes un j'étais un nouveau je suis »³

Il est apparent dans ces passages, et dans des passages cités plus haut, que le moi de cette écriture revendique qu'il est dans un état particulier, ou qu'il y surgit, et tout lecteur qui espérerait le comprendre, pour finalement l'aimer, devrait accepter le « je suis » en tant que raison d'être. Près de la fin du premier volume, ce conseil monte au statut de prophétie et le « je suis » passe au futur:

« je serai ce que je serai ça veut dire occupez-vous de ce que je suis tant que je suis dans je suis n'oubliez pas que je suis ce qui s'ensuit si je suis demain je serai ce que je suis au point où j'en serai pour je suis »⁴

1) Philippe Sollers, *ibid.*, p 46

2) Philippe Sollers, *ibid.*, p 135

3) Philippe Sollers, *ibid.*, p 146

4) Philippe Sollers, *ibid.*, p 221

Le Jardin d'Éden est une autre image de commencement présent tout naturellement dans *Paradis* à l'occasion de plusieurs références à Adam et Eve et à l'arbre de la connaissance. Mais Sollers réécrit cette histoire des origines à partir d'un point de vue moderne et blasé : tous nos problèmes commencèrent avec Adam et Eve, et tous les nouveaux énoncés de cette fable ne peuvent être que violemment sardoniques ; Adam et Eve nous ont fait perdre le paradis. Une voix de femme qui parle pour Eve, mère de l'humanité selon la Genèse, s'approprie le rôle maternel en des termes dédaigneux au début de *Paradis* :

« pauvre con d'épître il m'a possédée au commencement de ses voies j'étais avant qu'il formât aucune créature je suis poule nord poule sud de toute éternité avant que la terre fût créée et à l'imparfait du subjectif encore les abîmes n'étaient pas là que déjà j'étais conçue gargouillantes les fontaines n'existaient pas les montagnes n'avaient pas leur poids et j'étais déjà feintée fientée enfantée lorsqu'il dégageait le ciel c'était pour moi »¹

Et elle se met à chanter :

« lun lun yadlun y a pas d'homme universel univerpoivre univermiel yadlun yadlun j'me père mammaire grammamaire mammame j'me l'untègre hammam yapadom sur l'air pope sanctus starabatte mater yapadom yapadom paralleluia »²

« Il n'y a pas d'homme » mais « il y a de l'un » : Eve elle-même allongée dans le « jardin d'idem » et rendue père, mammaire et maman. Cette voix de femme méprisante précède toute entité y compris les dieux de la création ; elle a possédé l'être avant tous les autres. Elle est une unité en elle-même (« mammame j'me l'untègre »), la poule avant l'œuf, la première poule à faire un œuf, et en même temps les deux pôles de l'Univers. C'est le thème de la mère originelle déterminant tout puis inspirant le refus des femmes d'avoir des garçons, ou l'assurance qu'elles sont elles-mêmes des « mecs »:

1) Philippe Sollers, *ibid.*, p45

2) Philippe Sollers, *ibid.*, p 17

« évidemment nous n'acceptons pas les femmes ayant des fils pour elles-mêmes à moins qu'elles nous apportent mec la preuve qu'elles en feront mec un anti-micmec »¹

Lorsque Sollers reprend l'histoire d'Adam et Eve, c'est pour la démythifier. Ainsi :

« il l'endormit sur le flanc le coucha dans son échoscient préleva sa double entrecôte et adam se sentit décongestionné mieux géré et ève se roula dans sa peau rosée et le jardin recommença et l'arbre bien mort vie mal se redressa et repoussa cyprès saule acacia et un temps fut rouvert et il y eut une ou deux petites variations connes neurones »²

Dans ce recommencement dégradé, l'arbre de la vie est confondu avec l'arbre du bien et du mal et la combinaison en fait une végétation ordinaire ; l'opération de la côte d'Adam le décongestionne ; Eve ne désire rien sur son corps que sa peau rosée, et toute l'histoire problématique de l'humanité recommence, aussi mal que la première fois sinon plus mal.

Adam aurait pu ne jamais sortir du sommeil profond dans lequel Dieu l'avait plongé pour lui enlever sa côte, mais si nous pouvons l'imaginer réveillé de nouveau :

« le voilà obligé de renommer ses bestiaux de la bactérie à l'oiseau de l'hippopotame au moineau non non plutôt une femme plutôt clio que chaos »³

Et tout a commencé par un coup de téléphone, donnant des instructions au serpent :

« allô serpent baise ève et encule adam il encule adam baisant ève comme une balle roulant à la surface de l'eau »⁴

1) Philippe Sollers, *ibid.*, p 53

2) Philippe Sollers, *ibid.*, p 100

3) Philippe Sollers, *ibid.*, p 71

4) Philippe Sollers, *ibid.*, p 40

Un autre « nouveau commencement » rapporté avec un ton semblablement caustique est entrepris ultérieurement :

« une nouvelle époque naquit phallogovaginopathodécentriste un nouveau parleur à sang triste bien après le conte de jésus-christo et tout recommença da capo et la faim fut encore la fin des morceaux et le commensemencement du comment fit mentir le fond du dément et l'être du non-être pensa son désêtre et de nouveaux êtres usèrent du verbe être »¹

Toute une gamme de dieux et de déesses grecs et hindous enrichissent les pages de *Paradis* ; leurs noms évocateurs parsèment, tel un assaisonnement, la continuité du texte. De temps en temps, les dieux égyptiens se trouvent convoqués, et surtout les déesses pour représenter les mères primitives :

« indra varuna mitra noms-boulons ils ont mis des dieux partout aux charnières papa ciel maman terre... la grande mère assise sur tibias fémurs du bon mort ishtar aphrodite cérès junon démé-ter cybèle artémis diane hathor »²

Les théories bouddhistes au sujet du monde et de l'humanité influencent la vision des hommes. Avec « samsara samsara morne chaîne », la conception bouddhiste de l'origine de la vie entre dans *Paradis*. Le mot sanskrit « samsara » se rapporte à la vie comme cycle sans début ni fin, un océan de vie et de mort, le cercle éternel de naissance, souffrance, mort et renaissance.

Si « samsara samsara morne chaîne » déclenche un écho familial, c'est en raison du célèbre vers de Victor Hugo, « Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! Morne plaine ! » dans « L'Expiation », grand poème des *Châtiments*.

1) Philippe Sollers, *ibid.*, p 122

2) Philippe Sollers, *ibid.*, p 89

A la troisième page du texte. C'est un passage sardonique qui semble contenir une allusion claire aux paradis artificiels et à leur relation à l'écriture du livre :

*« impossible maintenant de revenir en arrière c'est parti...
j'ai été étendu la tête en avant près de l'eau... au commencement
était l'herbe respirez infini pour les temps présents vous qui entrez
sans avoir de nez perdez toute espérance »¹*

L'herbe et parti, voire même « respirez », suggèrent la marijuana, et la position étrange de l'orateur et l'idée qu'il n'y pas de retour en arrière contribuent à donner l'apparence d'un état provoqué par la drogue, dans lequel l'effet d'euphorie est chiffré en « infini pour les temps présents ».

L'influence de *La Divine Comédie* sur *Paradis* ne saurait être trop soulignée. L'œuvre est présente dans le texte de Sollers, l'auteur a pratiqué Dante depuis si longtemps et de manières tellement diverses que celui-ci est devenu une partie intégrale de sa personnalité, toujours présent dans son écriture. Cette présence de Dante ne se manifeste pas nécessairement dans le contenu ou l'apparence, mais elle est toujours valable pour le rapport profond que Dante entretient avec l'écriture.

Sollers a souvent affirmé que les lecteurs, et surtout les lecteurs français, connaissent extrêmement mal *La Divine Comédie* et que ceux qui l'ont lue ont tendance à ne connaître que *l'Enfer*. Dans son essai *La Divine Comédie*, il affirme :

« Depuis le temps que je m'occupe de Dante, j'ai constaté — cela vient de loin et surtout du XIX^{ème} siècle — un inintérêt profond pour tout ce qui pouvait se passer au paradis »²

1) Philippe Sollers, *ibid.*, p 10

2) Philippe Sollers, *La Divine Comédie*, Paris, Gallimard 2002, p 57

Le projet de *Paradis* peut être considéré comme une réaction et une réponse à cette négligence, qui est l'une des critiques que Sollers adresse à la société française. Dans *Paradis* même, cette réponse prend des formes à la fois parodiques et sérieuses. Très tôt dans le roman, le narrateur se moque de ce que la télévision française peut faire de Dante :

« la télé donne ce soir une adaptation de la divine comédie présentateur mondain la précieuse disant dante était un grand passionné le voilà sur l'écran genre minet paumé du drugstore et virgile couronné laurier synthétique danseuses nues dodues... Béatrice chemisier misenpli... il faut faire vite maintenant avec les chefs-d'œuvre mettez-m'en une tranche pour après-dîner carré blanc pour l'enfer est gris pour le paradis »¹

Un passage plus sérieux, faisant également allusion au *Purgatorio*, transmet un message plus profond :

« ici lecteur lis bien écoute bien tiens-toi bien tu peux si tu veux passer à travers le voile je t'ai assoupli la toile si tu ne comprends pas honte à toi regarde entre l'herbe fleur et le fruit malheur l'adversaire le ver chassé à coup d'anges verts épées feu sans tranchant ni pointe têtes blondes plein vol fendant l'air purgatoire chant 8 au jardin d'hiver les français bien entendu n'ont jamais lu dante ça les ennuie ça les stupéfie ce qui les rassure c'est boileau malherbe »²

Ce passage condensé contient une citation directe de plusieurs vers de Dante, suivie par un résumé qui fait allusion au reste du chant 8 de *Purgatorio*.

1) Philippe Sollers, *Paradis*, Paris, Seuil, 1981, p11

2) Philippe Sollers, *ibid.*, p 7

Mais sans ce titre pour nous guider, combien d'entre nous identifieraient cette allusion ? Après la citation directe, qui va de « ici lecteur » à « assoupli la toile », Sollers passe le chant au micro-processeur, qui note ses termes clés d'une manière lapidaire : herbe, fruit, adversaire, vers, anges en vert avec des épées sans tranchant ni pointe et têtes blondes en plein vol fendant l'air, et ainsi de suite. La première partie de ce passage, dans laquelle Dante parle directement au lecteur, s'applique au texte et au lecteur de Sollers, avec le double message que le lecteur, s'il veut le comprendre, doit à la fois saisir la présence de Dante ici et traverser le voile souple de la prose de Sollers. Le purgatoire est l'endroit où Dante devient le poète capable de tisser le tissu transparent de *Paradiso* ; et Sollers affirme au lecteur qui a lu Dante que lui, Sollers, vise le même résultat.

Comprendre le rire de *Paradiso* est le but de cette nouvelle écriture. Tout le *Paradiso* de Dante a pour objet le :

« "rire de l'univers", qui n'est pas autre chose que l'amour, pour l'appeler par son vrai nom » 1.

Comme nous l'avons déjà noté, les termes clés « fleur » et « lumière » se rapportent au paradis de Dante, où les personnages sont des lumières, où Béatrice devient plus lumineuse avec chaque chant, où la rosé brillante, tel un soleil, représente la Vierge Marie. Voix, fleur et lumière, auxquelles le deuxième volume ajoute soleil, nous transportent par allusions au lieu indescriptible de la plus haute sphère du paradis de Dante. Les échos de ces lumières seraient les lumières de Dante qui résonnent visuellement et verbalement dans le langage de *Paradis*.

1) Philippe Sollers, *le Rire de rome*. Paris, Gallimard, 1992 p 60

L'hypogramme de *Paradis* :

Nous avons signalé dans la partie théorique que l'hypogramme se définit à travers trois règles qui sont : la *surdétermination*, la *conversion* et l'*expansion*.

Le contenu de *Paradis* comprend de nombreux thèmes qui ne sont pas toujours très apparents ; ils courent en souterrain à travers le livre. Deux d'entre eux sont néanmoins signalés par la fréquente occurrence de mots clés : temps et point. Ces thèmes récurrents nous paraissent comme la trace d'une surdétermination qui pourrait constituer un indice vers l'hypogramme.

Comme le long roman de Proust, qui est la première et la plus célèbre structure conçue pour contrecarrer la marche inexorable du temps, *Paradis* peut toujours continuer, car en l'écrivant l'auteur se place toujours dans le temps. Le temps avant ou après l'écriture de *Paradis* n'existe pas ; le temps de l'écriture est éternel. *Paradis* rassemble tout dans le temps :

« *Expérience de rassemblement du temps. Au présent perpétuel imposé par le Spectacle correspond, de plus en plus, l'avènement d'une très longue vision du Temps. C'est ce roman qu'il faut écrire. Ce que j'ai fait, au fond, et continue de faire dans Paradis.* »¹

La notion de rassemblement implique le rapprochement des parties éparpillées, ou l'union des niveaux, des couches et des unités ; les événements conspirent à former ce temps bien plein. Le temps de *Paradis* est une plénitude proche de l'idéal de l'infini.

1) Philippe Sollers, *l'Année du Tigre*, Seuil, 2000, p 42

Si *Paradis* atteint cette longue vision du temps, cette conquête se fait au moment de l'écriture. Une première hypothèse est la suivante :

*« personne ne saute pardessus son temps mais je t'assure que le temps comme saut est possible »*¹.

Le temps comme temps réel est difficile à comprendre car la plupart des gens, envisagent le temps comme perdu ou gagné, comme s'écoulant ou arrêté, Sollers, suggère que seuls quelques chanceux le rencontreront. De fait, il semble que pour trouver le temps réel il soit nécessaire de nier le temps ordinaire, ce qui est l'effet de l'écriture de *Paradis*:

*« on n'a jamais vu quelqu'un à ce point nier l'espace et le temps et sa propre apparition dans l'espace-temps au profit de la seule résonance de ce qu'il dit en écho »*²

L'écriture même de *Paradis* échappe à ce temps ordinaire, le temps s'arrête, rien ne se passe, sauf l'écriture (la lecture) elle-même, l'auteur nous plonge dans l'éternel :

*« le temps ne coule plus il est toujours la même heure »*³

La lecture de ce *Paradis*, est une lecture en écho, tel le supplice de Sisyphe, ce roman nous oblige à rebrousser chemin, sa lecture est multiple, une analyse exhaustive paraît impossible, l'infini est le sujet même du roman, la conception du temps paradisiaque éternel, prend la forme d'une écriture en spirale, elle revient toujours vers son point de départ, qui se situe infiniment ailleurs, ce qui explique le retour de la formule du début « voix fleur lumière », mais dans d'autres contextes.

1) Philippe Sollers, *Paradis*, p56

2) Philippe Sollers, *ibid.* p180

3) Philippe Sollers, *ibid.* p192

Nous ne pouvons pas parler du temps sans évoquer l'espace, où se situe ce paradis ? S'il faut prêter attention au « point » en tant que thème fondamental, c'est qu'il est déclenché par une question sur l'inversion impossible de l'espace géométrique mentionnée dans une phrase de *Paradis* :

*« je renverse la géométrie car la ligne n'est pas composée
de points mais le point de lignes »¹*

Cet important passage de plus d'une page de *Paradis* porte sur l'écriture du livre, décrit comme n'étant qu'un point, de telle sorte que cette révolution dans la géométrie est l'une des réussites du projet de *Paradis*, les points ne composent pas de lignes ; au contraire, les lignes de texte composent le livre comme un point. Le narrateur reste « là-derrrière » et laisse le puzzle se développer.

La poésie de la physique fait du point l'origine du big bang :

*« il était une fois il y a quinze ou vingt milliards
d'années un point un tout petit point d'une densité d'avant
la pensée pensable en pensée un point noir si blanc qu'il se
vit tout rouge et qu'il explosa qu'il nous déflagra qu'il nous
débarqua son trauma »²*

Tout sort de ce point à la densité impensable, les galaxies, la masse atomique, les photons, les protons, les minéraux, les végétaux, les mots, le tout en un centième de seconde ; et dans les minutes suivantes un coup de dés chaotique embrouille à jamais notre course. Nous ne pouvons s'empêcher de penser à la densité de *Paradis*, comme s'il s'agissait du point vers lequel nous pourrions revenir lorsque l'Univers se contractera de nouveau.

1) Philippe Sollers, *ibid.*, p81

2) Philippe Sollers, *ibid.*, p66

Cela semble être le message du passage décrivant le livre comme un point :

« en réalité c'est ça mon gros semblant livre un point simple point devenant zéro point sur point j'ai inventé l'intérieur du point atome trop plein trou du point l'absolu vivant son appoint qui êtes-vous un point »1.

Ce passage est suivi par une sorte de catéchisme, dans lequel toute réponse est point et qui ramène tout à ce point :

« est-ce la plus petite partie découpable est-ce dieu l'ego l'impalpable est-il blanc ce point rétinien est-il là sans nous existe-t-il partout et en tout y a-t-il un point dans ce point est-il malin surhumain nous voit-il nous perçoit-il nous aime-t-il en sous-main... est-il masculin féminin voilà on s'est toujours posé la question et dans cent mille ans on se la posera plus encore »2

Ces deux thèmes nous guident à travers les pages de *Paradis*, si le narrateur insiste sur le temps qui ne coule pas, et sur la condensation d'un espace infini, c'est pour nous rapprocher de plus en plus du paradis. Le narrateur se lance dans une écriture qui ne se situe, ni dans l'espace ni dans le temps, il essaye de nous faire comprendre que notre espace n'est qu'un point insignifiant dans l'immensité de l'espace sidérale, que notre temps n'est qu'un point négligeable face au temps paradisiaque éternel, et pour se libérer de ces contraintes, l'écriture en elle-même doit être (ou paraître) infini, condensée, et atemporelle.

1) Philippe Sollers, *ibid.* p 92

2) Philippe Sollers, *ibid.* p96

Comme nous l'avons signalé, *Paradis* n'est compréhensible qu'à travers ses références intertextuelles, et ses réécritures, Sollers ne fait pas que citer d'autres œuvres, il les adapte à son paradis, ce qui leur confère une double signification, celle du texte premier, et celle de sa réécriture, c'est là le principe de la conversion riffaterrienne.

L'intertexte de Xanadu est l'exemple le plus évident de la conversion, prenant une partie du poème de Samuel Taylor Coleridge, Sollers met l'accent sur un autre aspect de cet endroit paradisiaque, que Coleridge n'a pas mentionné dans son poème (voir annexes), n'oublions pas que ce passage est lié à la triade « voix fleur lumière », qui nous renvoie à la création, à la genèse, et au passage :

« j'y vais commencement commencé tendu affalé sur elle
et tenant ses poings dans mes mains elle dormait sec comme un
caillou »¹

Qui fait allusion à une relation sexuelle, la seule image qui manquait à Coleridge, pour combler son paradis terrestre, ce dernier nous parle de la volupté et du luxe du palais de Kubla Khan, cet endroit renvoie au vrai paradis, Sollers après la voix et la lumière, met l'accent sur un autre commencement, le premier acte sexuel.

Les exemples de l'expansion sont multiples, d'ailleurs tout le roman est écrit selon ce procédé, toutes le texte de *Paradis* est un ensemble de descriptions exagérées, prenons l'exemple du commencement, comme nous l'avons signalé *Paradis* est l'écriture du commencement, l'insistance sur ce thème révèle que la lecture de *Paradis* est un infini commencement, répétition du même commencement, Sollers estime que de nos jours, le monde ne sait pas lire, du coup il faut créer un nouveau commencement, il affirme que savoir écrire c'est savoir lire, et savoir lire c'est savoir vivre. La vie et le savoir ne commencent qu'avec une nouvelle lecture (écriture) du monde et de l'être, quitte à tout recréer depuis la voix jusqu'à *l'énergie en joie d'autrefois*²

1) Philippe Sollers, *ibid.* p 7

2) Philippe Sollers, *Paradis 2*, Paris, Gallimard, 1986, p 115

Conclusion :

La technique mise en œuvre par Sollers ne se ramène aucunement à cet exercice un peu vain qui consisterait à produire un texte « classique », puis à en effacer systématiquement la ponctuation, il ne s'agit pas d'avantage de donner naissance, ainsi qu'ont pu le faire certains poètes, à une esthétique ouverte, par laquelle le flottement de la ponctuation ouvre le texte à une ambiguïté, en autorisant simultanément des lectures et des interprétations différentes. Le texte de *Paradis* se lit différemment, l'absence de la ponctuation cède la place à l'intertexte.

Les phrases restent correctes, l'absence de la ponctuation n'a pas amoindrie la lecture, il nous semble que Sollers à utiliser toute la langue française pour faire de ce roman un dictionnaire complet, reflétant l'infini du langage avec ces néologisme, des mots en latin, en grec, en arabe et en hébreu, tout y est.

La première considération se rapporte à la désignation générique du livre en tant que roman. Un roman sur quel sujet ? L'échec apparent de l'à propos est une difficulté qu'il faut prendre au mot. *Paradis* contient de nombreux thèmes qui pourraient se retrouver dans un roman ordinaire, mais qui ne s'organisent pas en une intrigue.

Dans *Paradis*, anecdotes, dialogues, scènes se présentent sous des formes qui subvertissent la narration. Les pronoms nominaux manquent d'antécédents ; Des événements ont lieu mais aucune chronologie reconnaissable n'organise le récit. Les scènes se suivent sans préparation et s'arrêtent tout aussi arbitrairement. Bref, appelé « roman », *Paradis* suppose au départ des formes et un contenu propres au récit, pareils à ceux des histoires qui ont un commencement, un milieu et une fin, ou des « grands récits », voire des intrigues ratifiées et validées par l'usage. Mais la conception séditeuse de *Paradis* sabote et bouleverse ce type de narration. Et pourtant *Paradis* a un sens.

Ce sens dit que le sujet global de *Paradis* est la conscience de sa propre écriture et les conséquences d'une telle écriture pour notre société : le roman est une parabole de sa construction même. *Paradis* parle de lui-même, Sollers a déclaré à Shuhsi Kao :

« *c'est-à-dire que c'est un appareil qui parle de sa constitution... Je fais ça depuis que j'écris : fabriquer quelque*

chose qui raconterait sa propre fabrication. C'est le geste constant chez moi »¹

Or l'écrivain qui écrit des commentaires sur son propre travail est dans une situation délicate :

« Parce que le lien social n'est pas là du tout pour accepter que quelqu'un en première personne commente ce qu'il vient d'écrire. Soit l'un, soit l'autre... Où je fais symptôme, où je viens embêter le monde, c'est précisément de me tenir sur ces deux jambes » 2

. Après avoir mis au point la dernière phrase du premier volume de *Paradis*, Sollers a décrit sa double fin, les deux courts récits qui parlent du texte même de *Paradis* dont le sens symbolique indiquent qu'il n'est jamais terminé :

« Au moment même où on achève le premier volume, la narration dit que ce livre est en train de continuer ailleurs. Il a beau s'achever là, ça ne s'achève pas »³.

C'est peut-être pour cela que Sollers a choisi d'arrêter le premier volume après une scène finale particulièrement cohérente, pour faire ressortir d'autant mieux sa réalité non finie. Il mentionne également, en une parenthèse du *Rire de Rome*, que le premier volume ne peut pas être conclu :

« il ne pouvait pas n'y en avoir qu'un, du moins sous forme de "volume", parce qu'on pourrait imaginer à ce moment-là que ce volume est fermé... » 4.

En tant que forme non finie et non *finissable*, ne progressant vers aucune fin ni clôture particulière, le livre se penche sur son intérieur, sur lui-même, et focalise l'attention du lecteur sur sa propre écriture.

1) Philippe Sollers, *Improvisations*, Paris, Seuil, 1991, p112

2) Philippe Sollers, *ibid.* p143

3) Philippe Sollers, *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, 1986, p 212

4) Philippe Sollers, *Le Rire de Rome*, Paris, Gallimard, 1992, p 139

La manière dont nous lisons *Paradis* est ainsi déterminée par sa matière. *Paradis* illustre le rapport difficile du langage à la signification et les perturbations sous-jacentes de la représentation, y compris la représentation visuelle, bien que Sollers ait toujours écrit des essais où il prend souvent parti, il dit au moment de la publication de *Paradis* que c'est dans la *littérature* que nous trouverons l'aventure de notre temps.

Cette méthode est née avec la pensée qui a dominé le travail de Sollers dans les années soixante. C'est alors que, sous l'influence des textes tutélaires de Mallarmé, Lautréamont, Bataille, Proust, Joyce, Kafka, Céline et quelques autres, Sollers a conçu l'idée d'une « écriture textuelle » qui séparerait le langage de sa fonction de représentation :

« *l'écriture textuelle qui n'est pas un langage mais, à chaque fois, destruction d'un langage* »¹.

Plutôt que de véhiculer une réalité par toute sorte de procédés réalistes, le roman s'inspirera des innovations révolutionnaires de Proust, Joyce et Kafka. Proust prétendait que l'œuvre littéraire est l'instrument d'optique conçu pour permettre au lecteur de voir en lui-même ; Joyce a réussi cet instrument en inventant un nouveau langage :

« *voici que la lisibilité se crée au cœur même de l'illisible, voici que la sédimentation des langues devient, à la frontière du monde et du rêve, le monde et le rêve d'un seul et de toute l'humanité* »².

À partir de ce concept d'une écriture séparée de son rôle familier en tant qu'un art, et en réponse à ce besoin ressenti d'une nouvelle expérience de la littérature, Sollers a forgé l'écriture spéciale de *Paradis*.

L'écriture de *Paradis* éclaire chaque lecteur et toute l'humanité, en répondant à l'appel suivant :

« *La littérature n'a pas pour but de constituer des objets, mais une relation chiffrée, un glissement qui, en ouvrant les différents sujets par-delà leurs limites, dévoilent les objets de la pensée et du monde* »³.

1) Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, p 13

2) Philippe Sollers, *ibid.* p 149

3) Philippe Sollers, *ibid.* p 243

En se focalisant sur sa propre écriture, en inscrivant dans *Paradis* le rapport difficile entre le langage et une signification ainsi que les perturbations inhérentes à la représentation, Sollers cherche à faire avancer les immenses découvertes qu'il trouve chez d'autres écrivains libres, à commencer par Proust, Céline et Joyce.

Sollers disait qu'il ne peut pas enfermer dans les formes bien définies du roman ni même dans celles moins définies de l'essai les zones de mémoire très étendues de la culture et de l'histoire du langage humain et de ses significations; mais un nouveau langage lui permettra de traiter ce vaste réseau interconnecté, cet ensemble sans commencement ni fin. Cette nouvelle écriture échappe au confinement du langage.

Sollers réaffirme ainsi une pensée fondamentale de Barthes : le désir d'utiliser le langage de façon à se libérer des limites qu'il impose, il parle de nier le langage jusqu'au bout. C'est ce que fait *Paradis* pour lui ; c'est ce qui lui permet d'atteindre l'espace utopique que Barthes recherchait.

Le simple fait qu'il n'y a pas de ponctuation rend possible l'insertion d'éléments de la connaissance dans le microprocesseur sans inventer une vision du monde, ainsi des citations sans guillemets. À moins qu'une source ne soit également donnée, par exemple « purgatorio 8 », ou qu'une langue étrangère le révèle, il dépend entièrement de la compréhension du lecteur de se rendre compte que le texte cite un autre texte. C'est là le sens de l'expression être éveillé au lieu de somnambule.

Un des effets de la lecture de *Paradis* est de sensibiliser la conscience à la présence dissimulée d'un passage qui vient d'ailleurs ; en fait, la pratique apprend au lecteur à trouver des citations même quand aucun indice n'est donné.

En dehors du manque évident de guillemets, la ponctuation invisible représente le moyen qu'utilisé l'écriture de *Paradis* pour brouiller les formes et les limites des éléments culturels traités par le texte, dans le second volume nous lisons :

*« on pourrait dire que l'infini est sans ponctuation n'est-ce pas
c'est peut-être pour ça que personne n'y fait attention »¹*

1) Philippe Sollers, *Paradis 2*. Paris, Gallimard, 1986, p 36

Une histoire est racontée, mais pas de la manière habituelle, chaque mot fait allusion à une partie de l'Histoire ? L'objectif du langage subversif de *Paradis* est de déconstruire les structures rationnelles de la connaissance et d'y substituer une autre façon de transmettre la connaissance.

Paradis est donc écrit pour l'avenir. Il pose des questions sur l'avenir de l'écriture dans sa forme la plus matérielle (toujours cette histoire de ponctuation) :

« qu'en dit le moderne qu'en dira-t-il surtout dans cent ans mille ans 2075 2975 futurographie pancyclopédie à quoi serviront ces pattes de mouche virgule point point-virgule exclamation interrogation parenthèse guillemets tirets où sera passée la monnaie et la majuscule et la minuscule et le circonflexe avec son réflexe et l'aigu le grave le tréma pointu »¹

L'avenir vient du passé, où la ponctuation n'existait pas ou était instable, de sorte que c'est une histoire paisible qui est racontée, et pourtant c'est également un défi lancé aux lecteurs présents que d'imaginer cette écriture comme écriture du futur, et à l'avenir, bien guidé par des conseils du livre lui-même, le lecteur apprendra peut-être à lire ce nouveau savoir, parce que nous ne voyons pas le début et la fin de la phrase, le narrateur dit au lecteur :

« essaye donc simplement d'être en elle d'y respirer d'y bouger d'y apprendre à lire immergé comme si tu avais commencé avec elle c'est-à-dire comme si tu n'avais jamais commencé ou encore comme si tu devais continuer avec elle c'est-à-dire ne pas t'arrêter ou plutôt comme si tu n'étais pas là mais branché alpha oméga c'est-à-dire ni là ni pas là au-delà du là difficile à entendre encore plus dur à comprendre »²

1) Philippe Sollers, *Paradis*, Paris, Seui, 1981, p 101

2) Philippe Sollers, *ibid.* p 186

Peu lu maintenant, *Paradis* atteindra un jour d'autres oreilles :

« peu m'importe finalement d'être lu puisque la révélation a été pour vous comme un livre scellé une écriture inconnue je connais vos gestes vos langues je ramasse votre écume bavée soupirée je la cueille rapide au passage... les signes que je pose d'autres sauront les dissoudre ils seront près de moi »¹

Le narrateur est comparable à Shakespeare dont les lecteurs se trouvèrent à l'avenir, il espère être capable de révéler le moment, le point à partir duquel la société pourra regarder en face :

« le grain de parasite infect qui nous vit qui nous sape à vif l'entrevie le virus soi-disant de vie qui se perpétue dans nos plis »²

L'avenir du roman est entre les mains de jeunes écrivains auxquels Sollers veut rappeler d'être libres. Ils devront se battre pour leur liberté ; les romans les plus intéressants manifesteront cette liberté individuelle, et le roman deviendra ce que quelqu'un sachant écrire écrira de sa liberté. C'est ce que Sollers a essayé d'accomplir avec toute son œuvre, jamais il n'a atteint un plus grand niveau de liberté que dans *Paradis*. À l'écrivain français du futur, Sollers écrit en 1980 qu'il aimerait simplement lui dire :

« Pars ! Vite ! Écris comme si tu t'en allais chaque fois ! Tiens bon emporte ta langue avec toi ! »³

Le refus du langage jusqu'au bout ouvre le passage vers le paradis, il faut donc se taper la folie, rien de moins, pour déboucher à partir du désordre sur des choses toutes simples, toutes gaies et claires, transparentes, éminemment belles et bonnes, qui vous accueillent au Paradis.

Sollers imagine un monde où une telle écriture serait limpide et transparente — un paradis de liberté — et c'est pour cela qu'il a écrit *Paradis*. Quand l'écriture de *Paradis* deviendra la norme, lorsque la lecture de *Paradis* sera évidente, quand l'illisible deviendra plaisir du lecteur, alors, peut-être, il y aura liberté.

2) Philippe Sollers, *ibid.* p 203

3) Philippe Sollers, *Vision à New York*, Paris, Grasset, coll. « médiation », 1981, p 37

Annexes

XANADU

Samuel Taylor Coleridge (1728)

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round :
And here were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree,
And here were forest ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.

But oh! That deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! As holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momentarily was forced,
Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail :
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momentarily the sacred river,
Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean :
And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war !

The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves;
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves.
It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice !

A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw:
It was an Abyssinian maid,
And on her dulcimer she played,
Singing of Mount Abora.
Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome ! those caves of ice !
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware ! Beware !
His flashing eyes, his floating hair !
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

Traduction Henri Parisot, librairie José Corti, 1947
Et Aubier-Flammarion, 1975

En Xanadou, lui, Koubla Khan,
S'édifia un fastueux palais :
A l'endroit où l'Alphée, la rivière sacrée, se lançait,
Par des abîmes insondables à l'homme,
Vers une mer sans soleil.
Deux fois cinq miles de terres fertiles
Furent ainsi enclos de tours et de murailles :
Et c'étaient des jardins irisés de capricieux ruisseaux,
Où s'épanouissait l'arbre porteur d'encens ;
Et s'étaient des forêts aussi âgées que les collines,
Qui encerclaient dans la verdure les taches du soleil.

Voyez ! ce romantique et profond gouffre, ouvert
Au flanc de la verte colline, sous l'ombrage des cèdres
Lieu d'un charme sauvage ! et plus enchanté
Qui jamais sous la lune déclinante fût hanté
Par femme lamentant pour le démon qu'elle aime !
Et de ce gouffre, avec un bouillonnant tumulte,
Comme si la terre haletait lourdement,
Une puissante fontaine par instant jaillissait :
Et, parmi la ruée du flot intermittent,
D'énormes blocs sautaient comme la grêle bondissante
Ou comme le grain sec sous le fléau à blé :
Et, parmi l'éternel fracas des rocs dansants,
Par instant jaillissait la rivière sacrée.
Décrivant sur cinq miles de fantastiques méandres
A travers bois et vallon la rivière sacrée se lançait,
Puis gagnait les abîmes insondables à l'homme,
Et se précipitait en tumulte vers l'océan sans vie :
Et, parmi ce tumulte, Koubla entendit au loin
Des voix ancestrales prophétisant la guerre !

L'ombre du palais de plaisance
Flottait à mi-chemin sur les vagues ;
Là où l'on entendait les rumeurs confondues
De la fontaine et des abîmes.
C'était un miracle d'un rare dessein,
Ce palais de plaisance ensoleillé sur l'abîme glacé !

La Demoiselle au Tympanon
Dans une vision m'apparut :
C'était une fille d'Abyssinie,
Et sur mon Tympanon elle jouait,
En chantant le mont Abora.
Si je pouvais revivre en moi
Sa symphonie et sa chanson,
Je serais ravi en des délices si profondes,
Qu'avec musique grave et longue,
Je bâtirais ce palais dans l'air :
Ce palais de soleil ! ces abîmes de glace !
Et tous ceux qui entendraient les verraient là,
Et tous crieraient : Arrière ! arrière !
Ses yeux étincelants, ses cheveux flottants !
Tissez un cercle autour de lui trois fois ;
Fermez vos yeux frappés d'une terreur sacrée :
Il s'est nourri de miellée ;
Il a bu le lait de Paradis.

Traduit par Henri Parisot, librairie José Corti 1947

Bibliographie

Bibliographie :

- 1) Alighieri. Dante, *Paradisio XXXIII*, tr Jacqueline Risset, Flammarion 200
- 2) Angelot. Marc, *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris, Payot, 1982
- 3) Aragon. Louis, *Traité de Style*, Gallimard 1980
- 4) Bakhtine. Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du Roman*, Gallimard, 1978
- 5) Bally. Charles, *Traité de Stylistique Française*, Franck Berne 1904
- 6) Baudry Jean-Louis, *L'Âge de la lecture*, Gallimard, 2000
- 7) Beauzée. Nicolas, *Grammaire générale* 1767.
- 8) Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973
- 9) Barthes. Roland, *le Degré Zéro de l'Écriture*, Seuil, 1953
- 10) Butor. Michel, *Essai sur le Roman*, Gallimard 1992
- 11) Catach. Nina *La Ponctuation*, PUF 1996
- 12) Eigeldinger Marc ; *Mythologie et intertextualité*, Slatkine Reprints, 2001
- 13) Furetière. Antoine, *Dictionnaire universel Le Robert*, 2000

- 14) Gignoux Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, Collection : « Thèmes & études », Paris, 2005
- 15) Huet. L'abbé, *Lettre sur l'origine des romans* 1670
- 16) Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1991
- 17) Laurent Jenny, *La stratégie de la forme*, *Poétique* n° 27, 1976. p. 257-281
- 18) Jenny. Laurent, *La parole singulière*, Belin 1990
- 19) kristeva. Julia, *Séméiotiké*, Seuil 1978
- 20) Kundera. Milan, *L'Art du Roman*, Gallimard, 1986
- 21) Lanson. Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965
- 22) Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*. Paris: Gallimard, 1959
- 23) Lucien Goldmann, *Sociologie du Roman, Paris, Gallimard 1964*
- 24) Mallarmé. Stéphane, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* , Gallimard 1993
- 25) Molinié. Georges, *Semiostylistique*, PUF 1998

- 26) Proust. Marcel, *Le Temps Retrouvé*, Flammarion 1999
- 27) Riffaterre. Michael, *La Production du texte*, Paris : Editions du Seuil, 1979
- 28) Robert. Marthe *Roman des origines et Origines du roman*, 1972
- 29) Sand. Georges, *Correspondance*, Garnier 1969
- 30) Sollers. Philippe, *l'Année du Tigre*, Seuil, 2000
- 31) Sollers. Philippe, *Une biographie officielle* .le Figaro Littéraire, 19 Mars 1990
- 32) Sollers. Philippe, *Lieux Extrêmes* N°4
- 33) Sollers. Philippe, *Le lys d'or*, Gallimard 1991
- 34) Sollers. Philippe, *La guerre du goût* Gallimard, 1994
- 35) Sollers. Philippe, *Vision à New York*, Paris, Grasset, coll. « médiation », 1981
- 36) Sollers. Philippe, *La Divine Comédie*, Gallimard 2002
- 37) Sollers. Philippe, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968

38) Sollers .Philippe, *Improvisations, Paris, Seuil, 1991*

39) Sollers. Philippe, *Théorie des exceptions, Paris, Gallimard, 1986*

40) Sollers. Philippe, *Le Rire de Rome, Gallimard, 1992*

Résumé :

Paradis de Philippe Sollers soulève d'emblée la question de l'interprétation, face aux difficultés du texte sans ponctuation sans majuscule et sans paragraphe, et puisque il est évident que la forme donnée à ce contenu est du plus grand intérêt, l'analyse du contenu doit impliquer l'analyse de la forme, forme et contenu ne peuvent être séparés.

L'objet de cette étude porte sur les rapports entre compréhension et structure de Paradis. Les problèmes qui en découlent sont parfois la source des difficultés de compréhension du lecteur. Il est important, de façon à pouvoir remédier à nos difficultés de compréhension, de savoir si ces difficultés relèvent de notre lecture ou proviennent de la structure même du texte.

Summary:

It's important in order to remedy our troubles of understanding, to know whether these troubles come under our reading or from the text structure itself, *Paradis* by Philippe Sollers raises immediately the matter of interpretation facing difficulties of text without punctuation, without capital letters and without paragraph, and since it's obvious that the form given to this content is of the biggest interest, analysis of content must imply analysis of form; form and content cannot be separated.

The subject of this survey falls on the relation between understanding and structure of *Paradis*. Problems which result out of it are sometimes the source of troubles of the reader's understanding.

ملخص:

رواية فليب سولرس تضع القارئ أمام مشكلة القراءة والتحليل الأدبي، وذلك لغياب الترقين، صفحات بدون علامات الوقوف، ما يجعل القراءة صعبة و غامضة، و لئىن الشكل يتبع و يفسر المضمون، فنن تحليل المضمون يوافقته تحليل الشكل.

الهدف من هذه الدراسة هوا لوصول إلى فهم العلاقة بين مضمون و شكل الرواية، و هل كل الصعوبات تكمن في هيكل الرواية أم عدم تمكننا من قرأتها بسبب قلة الموارد الثقافية.