

Bruna Donatelli

*«Lyræ sollers»: la voix et l'écoute  
dans le voyage paradisiaque de Philippe Sollers*

Ma rencontre avec l'œuvre de Philippe Sollers date de 1979 lorsque Jacqueline Risset, qui était en train d'éditer un ouvrage collectif sur «Tel Quel»<sup>1</sup>, m'avait demandé une contribution sur *Paradis*, texte *en progress* publié dans cette même revue dès 1974 jusqu'à 1980<sup>2</sup>, considéré pour cause «le centre de gravité mobile, torrentiel, incandescent de l'œuvre»<sup>3</sup> de cet écrivain. Ma première lecture a été percutante et j'avoue que j'étais plusieurs fois sur le point de l'abandonner avant de m'y mettre, en essayant d'entrer dans cet état de «jouissance»<sup>4</sup> profonde que l'écriture sollersienne exige. Par la suite, suivant les pistes de lecture de Roland Barthes, qui lui consacrait à l'époque un essai fondamental pour en comprendre la portée révolutionnaire, je l'ai relu une deuxième, une troisième fois à haute voix afin de me plonger dans le rythme d'une écriture qui «laisse parler le langage», qui remue «des tas de choses dans toutes les directions»<sup>5</sup>, et qui est

<sup>1</sup> J. RISSET (a cura di), *Tel Quel*, Bulzoni-Nizet, Roma-Paris 1982. Jacqueline Risset a été membre du comité de rédaction de la revue «Tel Quel» dès 1967 jusqu'à sa fermeture. Fondée par Philippe Sollers et Jean-Edern Hallier en 1960, la revue arrêtera ses publications en 1982 par la volonté même de Sollers, en cédant la place à «L'Infini» qui en continuera le parcours.

<sup>2</sup> *Paradis* sera par la suite publié en volume en 1981 chez la même maison d'édition (Seuil) avec quelques petites, mais significatives retouches, en gardant toutefois intactes les caractéristiques typographiques du texte original (caractères gras italiques) ainsi que l'absence de majuscules, des paragraphes et de toute ponctuation. Toutes les citations concernant *Paradis* sont tirées de cette édition en volume.

<sup>3</sup> S. ZAGDANSKI, *Sollers en spirale*, in *Fini de rire. Études*, Fayard, Paris 2003, p. 133.

<sup>4</sup> Mot fondant toute l'esthétique de Philippe Sollers.

<sup>5</sup> R. BARTHES, *Sollers écrivain*, Seuil, Paris 1979, p. 6.

«*lisible*» – affirme encore Barthes – «si vous rétablissez en vous-même, dans votre œil ou votre souffle, la ponctuation»<sup>6</sup>. C'est ainsi que j'ai découvert la dimension carnavalesque<sup>7</sup> et en même temps cosmogonique d'une œuvre où le sens est sursaturé de significations en les niant toutes à la fois<sup>8</sup>.

### 1. «*Tympans joyeux dans la gorge*»<sup>9</sup>. De *Paradis* à *Paradis II*

*Paradis*, qui d'une part ressent fortement de l'expérimentalisme linguistique et de l'expérience auto-identitaire de *Finnegans Wake* de Joyce<sup>10</sup>, et qui, d'autre part, rappelle ouvertement, grâce au titre qui lui fait de cadre, la *Divine Comédie* de Dante<sup>11</sup> (encore une passion que Sollers partage avec Joyce et Risset), marque en fait le début du voyage eschatologique entrepris par son auteur, avec son regard porté vers le point de surgissement du langage, au-delà de toute perception terrestre, l'oreille tendue vers le son primordial de l'Univers qui dépasse les barrières du temps, de l'espace, des langues et des cultures, à l'écoute de sa vibration cosmique: l'«om», le symbole même de l'Absolu Universel, la syllabe sacrée prononcée au début et à la fin des rituels hindous, figurant d'abord dans les textes védiques qui en expliquent même le sens<sup>12</sup>, et ensuite dans les écrits du brahmanisme. Ainsi dans *Paradis*:

<sup>6</sup> *Ivi.*

<sup>7</sup> C'est encore Barthes qui le souligne et qui reprend le bien connu concept de Bakhtine sur le «carnavalesque». *Ibid.*, p. 86.

<sup>8</sup> Cf. B. DONATELLI, *Les mots de Paradis, le paradis des mots. Une lettura possibile di Paradis di Sollers*, in J. RISSET (a cura di), cit., pp. 257-278, et B. DONATELLI, *Per una cosmogonia della parola: Paradis di Philippe Sollers*, in R. AMBROSINI et al. (a cura di), *Outside influences: Essays in Honour of Franca Ruggieri*, Universitas Studiorum, Mantova 2014, pp. 317-325.

<sup>9</sup> PH. SOLLERS, *Paradis*, Seuil, Paris 1981, p. 125.

<sup>10</sup> L'un des plus grands inspirateurs de ses œuvres a été Joyce et l'on peut retracer le moment de leur majeure proximité vers la première moitié des années 1960. Fasciné par l'écriture épiphanique de l'œuvre joycienne et de l'audace de sa pensée, Sollers lui dédie en 1974 un essai, *Joyce et Cie*, et deux longs articles/entretiens, *La Trinité de Joyce*, tous les deux publiés dans «Tel Quel» en 1980. Ce n'est pas un hasard que ces dates coïncident avec le début et la fin de la publication de *Paradis* dans la revue.

<sup>11</sup> Pendant la rédaction de *Paradis II*, Sollers avait consacré à Dante un essai/entretien *Les Clés de saint Pierre* publié dans le numéro 10 de «L'Infini» (printemps 1985) où il avait souligné la force visionnaire dantesque et sa modernité inquiétante. Cf. PH. FOREST, *D'un Paradis à l'autre*, in *De Tel Quel à L'Infini. Nouveaux Essais*, Éditions Nouvelles Cécile Default, Nantes 2006, pp. 151-175.

<sup>12</sup> Cf. R. CAPUTO, *Om: la syllabe primordiale*, Éd. Nataraj, Nice 2009.

quelquefois méprisé quelquefois inconnu absent ainsi vit-il brûlant  
son non-même a dans u et u dans m dans om dans je veille rêve  
sommeil profond quatrième état turīja plus un pour faire son trois  
et quatre donnant un sans deux om lentement depuis la rocaille bien  
élargir là<sup>13</sup>

où les lettres «a», «u», «m», en tant que transcription phonétique de la syllabe sanskrite «om», représentent ses quatre vécus et indiquent, comme le souligne ici Sollers lui-même, «a» comme étant l'état de veille, «u» celui du rêve, «m» l'état du sommeil profond qui crée et dissout, suivis par le quatrième état, le dernier, le turīja; celui de la conscience pure, dont l'absence de tout timbre phonique (la voix muette) va évoquer le silence profond de l'indéchiffrable et de l'inconnaissable. De cet état de conscience pure surgit, selon le spiritualisme hindouiste, le Brahman, la lumière pure, le soleil, qui est en même temps l'*Om*.

«Au commencement était le son, syllabe sacrée»<sup>14</sup>, soutient encore Sollers dans une singulière biographie/roman que Gérard de Cortanze lui consacre avec sa collaboration, où la sonorité de la parole va remplacer sa signification pétrifiée. Sur la «voix» et la «lumière» et sur l'image silencieuse, mais en résonance, de la lumière («écho des lumières»), s'ouvre, donc, la première expérience paradisiaque de Sollers<sup>15</sup>, sans pour autant se constituer comme un véritable commencement, comme si cette voix parvenait d'un ailleurs sans origine, ou comme si l'on ne pouvait apercevoir le corps. Pas de lettres majuscules, pas de ponctuation, pas de paragraphes, pas de point final:

voix fleur lumière écho des lumières cascade jetée dans le noir chanvre  
écorché filet dès le début c'est perdu<sup>16</sup>

Les derniers mots de *Paradis* portent, par contre, sur l'image de l'écrivain-voyageur où l'on reconnaît visiblement Sollers lui-même, qui «allume une cigarette puis soudain relâché léger renverse négligemment la tête au soleil»<sup>17</sup>.

Loin d'être accomplie, cette expérience paradisiaque de Sollers reprend sa course à partir d'un deuxième volet (*Paradis II*), lui aussi *work in progress*

<sup>13</sup> PH. SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 103.

<sup>14</sup> G. DE CORTANZE, *Philippe Sollers ou la volonté de bonheur, roman*, Éditions du Chêne, Paris 2001, p. 86.

<sup>15</sup> La publication *en progress* ne contemplait ni la présence de la lumière ni celle de l'écho des lumières: «voix flower c'était la dernière cascade jetée». PH. SOLLERS, *Paradis*, in «Tel Quel», n. 57, 1974, p. 3.

<sup>16</sup> PH. SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 7.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 254.

publié dans «L'Infini» dès l'octobre 1980 jusqu'à 1982<sup>18</sup>, où l'écrivain s'affranchit, d'une certaine façon, de l'influence de Joyce (même s'il en garde plusieurs traces), en expérimentant un parcours autonome, caractérisé par un rythme de plus en plus serré et précipité, dans l'intention déclarée de contraster la néfaste dévastation du message publicitaire qui noie la vision et l'écoute. C'est «un travail sur le souffle, sur la respiration», affirme-t-il dans un entretien dans «France Culture», et il se veut comme «livre anti-social, [...] contre le bruit social»<sup>19</sup>, en proposant à sa place le silence fondamental de la méditation par le biais de la répétition et de la pause auditive. Sur l'image finale du soleil figurant dans le premier volume de *Paradis*, sur celle de son image initiale (la résonance silencieuse de la lumière), sur son mouvement vertigineux, ainsi que sur le repliement du voyageur sur soi-même et sur l'acte de son écoute, s'ouvre, telle une continuation infiniment variée, ce deuxième volume:

soleil voix lumière écho des lumières soleil cœur lumière rouleau  
des lumières moi dessous dessous maintenant toujours plus dessous  
par-dessous toujours plus dérobé plus caché de plus en plus replié  
discret sans cesse en train d'écouter de s'en aller<sup>20</sup>

De l'écoute d'une voix hors du temps et de l'espace, où il est impossible de discerner l'identité du 'je' qui l'émane, on passe rapidement à la voix de l'écrivain qui s'inscrit dans le roman avec son corps par sa voix, en lui restituant sa respiration profonde<sup>21</sup>, dans un 'jeu' audacieux où son identité se perd, se retrouve et se déchiffre dans les projections infinies d'un auteur multiple, où chacune des identités assumées est niée et ridiculisée à son intérieur au moment même où le texte s'enrichit grâce à la présence simultanée de toutes ces identités. Et ce, dans un mouvement parabolique qui marque le caractère intertextuel de l'œuvre, caractérisée

<sup>18</sup> Publié en volume en 1986 chez Gallimard avec le titre *Paradis II*.

<sup>19</sup> *Un livre anti-social*, in «France Culture» <<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article491#section1>> (consulté le 15 septembre 2016).

<sup>20</sup> PH. SOLLERS, *Paradis II*, Gallimard, Paris 1986, pp. 7-8.

<sup>21</sup> Sur le rapport corps/écriture/rythme dans l'esthétique sollersienne cf., parmi les autres, M. BOURDETTE DONON, *Le Rythme du corps: Céline, Fitzgerald, Borges, Calvino, Guyotat, Sollers, Pleymet*, L'Harmattan, Paris 2002, pp. 133-151, S. ŻAGDANSKI, *Do ré mi fa Sollers*, in *Les Joies de mon corps. Florilèges*, Fayard, Paris 2003, J.-F. PASCAL, *Philippe Sollers: un corps à l'œuvre*, in «Le Philosophoire», n. 21, 2003, pp. 113-144 <[www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-3-page-113.htm](http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-3-page-113.htm)> et surtout A. W. LASOWSKI, *Rythme et écriture: vitesse Sollers*, in A. DENEYS-TUNNEY (sous la direction de), *Philippe Sollers ou l'impatience de la pensée*, PUF, Paris 2011, pp. 49.65 et ID., *Philippe Sollers, l'art du sublime*, Pocket, Paris 2012.

par une écriture plurielle toujours en acte, disséminée de citations, formules mathématiques, comptines, fragments de discours philosophique, théologique, métalinguistique, ...<sup>22</sup>.

Dans ce mouvement continu de reprise et tombée du sens, l'écriture parlée, voire la récitation, joue un rôle de premier plan. En fait, dans le processus d'un langage qui est toujours en action, Sollers s'attarde surtout sur sa sonorité, son articulation phonique, sa voix. Motif, celui-ci, omniprésent dans son œuvre dès ses premiers romans et qui deviendra dorénavant le chiffre stylistique sur lequel se déclinera toute sa production romanesque et même celle de l'essayiste<sup>23</sup>. Mot charnel et mystique à la fois parce que «dans le jaillissement de la voix, Philippe Sollers ne fait que souligner le rapport fondamental, illuminant, du langage au corps» et, en insistant sur la voix, «il reconduit la parole et le monde des signes à leur texture de souffle et de sons»<sup>24</sup>. Et encore parce que, en reprenant les mots de Sollers lui-même, «un écrivain c'est une voix, c'est une voix qui ressort du signe qu'il a écrit en fonction de cette voix»<sup>25</sup>.

Que la langue exprime donc au-delà de ce qu'elle laisse voir comme étant manifeste, qu'elle feuille dans les interstices et dans les abîmes du nocturne où l'oreille se fait voix et la voix musique:

<sup>22</sup> L'écriture de Sollers interroge en effet plusieurs textes en les re-travaillant. Il traduit la *Bible*, relit l'*Évangile*, réécrit la *Divina Commedia*, interroge le *Capital*, s'empare des textes de Freud et de la théorie psychanalytique, relit les textes folkloriques de la tradition orale, mime le langage et la méthode cognitivo-comportementale de l'analyse transactionnelle, en le parodiant avec un sérieux extrême. Puis, il redistribue tous ces textes, et bien d'autres encore, dans un nouvel espace où les éléments de l'un deviennent la fiction de l'autre, en engendrant une écriture en perpétuel mouvement. Sur les relectures et les réécritures de Sollers cf. A. KOTIN MORTIMER, *Paradis: une métaphysique de l'infini*, in «L'Infini», n. 89, 2004 et TH. SUDOUR qui, dans sa thèse de doctorat sur *Paradis*, soutenue à la Sorbonne en 2008, note et commente pas à pas toutes les citations dont le texte est bourré. Quelques pages de cette édition critique et commentée ont été publiées sur le site de Sollers. Cf. <<http://www.philippesollers.net/sudour.html>> (consulté le 15 septembre 2016).

<sup>23</sup> Il suffit, en effet, d'insérer le nom de Sollers associé à YouTube dans n'importe quel moteur de recherche du web pour se rendre compte de l'ampleur d'une production vidéo destinée à solliciter autant la vue que l'ouïe du lecteur/spectateur: conférences sur ses auteurs et artistes préférés (Céline, Bach, Dante, Haydn, Mozart, Rimbaud), lectures de nombreux passages de ses œuvres qui viennent de paraître et un grand nombre d'entretiens.

<sup>24</sup> J.-F. PASCAL, cit., <[www.cairn.info/revue-le-philosophe-2003-3-page-113.htm](http://www.cairn.info/revue-le-philosophe-2003-3-page-113.htm)> (consulté le 15 septembre 2016).

<sup>25</sup> PH. SOLLERS, *La Parole de Rimbaud*, Gallimard, Paris 1999 cit. in <<http://pileface.com/sollers/spip.php?breve623>> Cf. aussi *Sollers, son corps, sa voix*, où l'écrivain même parle de son rapport à la voix/corps <<https://www.youtube.com/watch?v=ux5w0sOcFnw>> (consulté le 15 septembre 2016).

tous ils s'avancent dans le signe de l'éveilleur [...] cithare toujours en éveil, alignant mes bruits mes replis comme moi ici sans rien je sens ma nuit des oreilles je deviens tympan sans replis<sup>26</sup>

Qu'elle parcoure les sentiers lumineux du jour et en reparcourt les échos dans le noir de la nuit où le temps perd sa diachronie pour dire seulement 'l'instant' (mot fondant même la poétique de Jacqueline Risset): la durée créatrice de l'instant, l'«interminable instant d'éveillant»<sup>27</sup>, le seul capable d'arrêter l'écoulement du temps, de vivre au dehors du temps chronologique, dans un incessant «aujourd'hui», dit Sollers, qui devient un «aujourd'hui différente manière d'être à jour»<sup>28</sup>. Que la voix découvre à nouveau la pulsion du corps, sa respiration interne, le battement du cœur et en restitue le rythme. Ainsi dans *Paradis II*:

soleil cœur point cœur point de cœur passant par le cœur il va falloir rester réveillé maintenant absolument réveillé [...] on est au cœur du cœur maintenant dans le cœur du cœur battant se taisant c'est lui qui creuse c'est lui qui poursuit c'est lui qui sait ce qu'il faut savoir pour continuer dans la nuit on n'ira jamais assez vite pour coïncider avec lui pour rejoindre son instinct fibre sa folie un muscle dites-vous seulement un muscle au fond d'après vous soleil cœur voix cœur germe en lui de lui tout en lui<sup>29</sup>

C'est à cet instrument corporel, donc, de restituer la profondeur de l'écriture, sa puissance créatrice. Réglée, comme elle l'est, par des rimes internes, parsemée d'allitérations, ellipses, répétitions, elle est marquée surtout, comme on l'a déjà souligné, par l'absence de ponctuation, parce qu'il existe – affirme Sollers – une ponctuation qui «saute» aux tympanes, et que «les répétitions des rimes sont tout à fait audibles»<sup>30</sup>, en garantissant en même temps la non-homogénéisation du texte et donc sa perpétuelle procréation:

j'avais immédiatement deviné qu'il y avait une liaison entre ponctuation et procréation d'où leurs résistances clichés ponctuant miché<sup>31</sup>

Par le biais de la voix, le rythme s'affirme ainsi comme acte fondateur

<sup>26</sup> ID., *Paradis*, cit., p. 13.

<sup>27</sup> ID., *Paradis II*, cit., p. 53.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>30</sup> PH. SOLLERS, *Vers la notion de Paradis*, in «Tel Quel», n. 75, 1978, p. 93.

<sup>31</sup> ID., *Paradis*, cit., p. 8.

de l'esthétique sollersienne. Comme déjà pour Joyce, et les deux dans le sillage de Flaubert dont ils sont des lecteurs attentifs<sup>32</sup>, l'auteur de *Paradis* libère les mots de leur matérialité descriptive et décodable, en les rendant perméables à toute forme de transformation sémantique. Il les surcharge de significations toujours changeantes afin que le langage puisse circuler, hors contraintes, dans la texture du roman, sans pour cela en tisser la trame. Cette stratégie stylistique et narrative permet à l'auteur de s'inscrire à l'intérieur de son œuvre sans la charger d'instances identitaires (ou en les chargeant toutes), dans un jeu polyphonique où il convoque aussi le lecteur, en l'invitant à habiter, lui aussi, son roman:

et c'est ainsi que peu à peu le lecteur est devenu dieu se passant quand il veut d'enregistrement d'une espèce d'histoire appelée en son temps humaine<sup>33</sup>

En effet, l'intention déclarée de Sollers est de forcer le lecteur à se mettre en «situation d'écriture»<sup>34</sup>, en lui fournissant autant de focus d'écoute de son roman et en lui adressant un 'tu' collectif, péremptoire, prophétique, qui est sa propre création, dont lui-même fait partie, et qui changera à son tour de statut en devenant un 'il', en se réifiant par la suite et en devenant de nouveau un 'je':

rentre couche-toi enfonce-toi dans tes draps comme jonas à fond dans sa cale thoraciquement poisson cage [...] mais à quoi bon tu seras recraché demain somnambule même et encore le même il est donc venu le rouleau l'aplaneur scellé du troupeau seul un dieu aurait pu les sauver il a essayé c'est raté [...] bâton plante des pieds fouet cire huile incisions sel poivre acide testicules écrasés bouteille sac de sable accroché [...] je ne passe jamais devant l'inscription liberté égalité fraternité sans en humer la fumée<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> On connaît bien l'habitude de Flaubert de lire à haute voix les chefs-d'œuvre de la littérature qu'il aimait, et même ses propres romans à ses amis. En pleine rédaction de *Madame Bovary* il écrit à Louise Colet (le 19 juin 1852), en lui disant qu'il lui lira le roman: «de cette voix spéciale avec quoi je me berce, et que tu m'écouteras, que je te verrai t'attendrir, palpiter, ouvrir les yeux. Je tiendrai là ma jouissance de toutes les manières». Sur la consonance rythme/corps/écriture dans l'œuvre de Gustave Flaubert Cf. B. DONATELLI, *Il ritmo, il corpo e il movimento dello stile. Sul libro impossibile di Flaubert, in Le perle, il filo e la collana. Figure e luoghi nell'opera di Flaubert*, Nuova Arnica editrice, Roma 2008, pp. 21-40.

<sup>33</sup> PH. SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 189.

<sup>34</sup> R. BARTHES, *L'Empire des signes*, Skira, Genève 1970, p. 11.

<sup>35</sup> PH. SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 186.

Cette vocation textuelle, qui est une disposition naturelle pour Sollers, consiste à aller chercher «ce qui se cache derrière ce qu'on nous montre»<sup>36</sup>. Le romancier se place donc lui-même comme *voix off* à l'intérieur de son texte et force le lecteur à faire de même, en lui indiquant la voie de l'invisible et en l'engageant dans une expérience extraordinaire de lecture inusitée où «l'œil écoute», et «l'oreille voit»<sup>37</sup>.

Cette invitation singulière à une écriture/lecture inaccoutumée (lui-même, il s'écoute pendant qu'il écrit) s'inscrit hardiment et de façon provocatrice sur le faible seuil du sérieux et de la plaisanterie, de la dérision et de l'autodérision. C'est la raison pour laquelle les œuvres de Sollers ont été considérées illisibles et sa pensée contradictoire. Mais ce sont justement ces éléments-là qui font la force de sa pensée et la fécondité de son imagination toujours en éruption. Comment ne pas se laisser entraîner par son sarcasme mordant et irrévérencieux lorsqu'il transforme, par exemple, l'«om», la syllabe sacrée évoquée et expliquée avec gravité dans le texte, en «l'om bien sûr le soi-disant homme à la gomme», «l'usurpateur», «le voleur», «l'abîmeur», «le ver» du fruit défendu du Paradis terrestre<sup>38</sup>? Et pour s'en tenir au seul phonème «om», comment ne pas se laisser contaminer par le jeu audacieux de cohésion lexicale, lorsque Sollers met en cause la notion même de cette syllabe primordiale, en créant la glossolalie, «yapadom», où la retenue graphique du son dans le mot produit une con-fusion sémantique voulue entre «il n'y a pas d'homme», «il n'y a pas d'om» ou bien, selon une lecture combinée des deux phonèmes, que l'auteur même semble encourager, «il n'a pas d'homme qui puisse connaître l'om» ou encore «il n'y a pas d'om qui puisse connaître l'om»? Ne dira-t-il pas ailleurs «Nul ne sait où se trouve la source magique»<sup>39</sup>?

La voix qui parle et qui se fait écouter, produit à plusieurs reprises une série de fictions multiples, jamais mises au hasard et jamais faibles, qui font preuve d'une maîtrise et d'un contrôle du langage irremplaçables, où la langue et l'écriture se superposent mutuellement, en faisant

<sup>36</sup> ID., *La Divine Comédie* (Entretien avec B. Chantre), Plon, Paris 2000, p. 282.

<sup>37</sup> PH. SOLLERS, *Poker*, Gallimard, Paris 2005, p. 181.

<sup>38</sup> «douceur tiédeur tendreur massaveur et tout n'était qu'une sœur avant que vînt le suceur l'infect le serpent tordeur l'abîmeur il y avait un fruit et il a été le ver dans ce fruit qui ça mais l'om bien sûr le soi-disant homme à la gomme le vicieux grossier destructeur l'usurpateur le voleur». PH. SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 208.

<sup>39</sup> Dans une optique différente, mais toujours ancrée à l'origine sacrée de l'écriture, Sollers imagine de suivre un poète chinois du VIII<sup>e</sup> siècle pendant sa promenade au bord d'un fleuve, en lui attribuant cette pensée qu'il met entre guillemets. PH. SOLLERS, *Déroulement du Dao*, in «L'Infini», n. 90 (*Spécial Chine*), 2005, p. 156.

émerger, selon l'intention de Sollers, leur caractère incomplet, toujours en mouvement. Naissent ainsi les innombrables jeux linguistiques disséminés partout dans les deux textes, surtout dans le premier: la combinaison variée de figures phonétiques, les amalgames lexicaux, les greffes phonétiques irrespectueuses, les faux lapsus, les agglutinations vocales qui trouvent dans l'écoute leur ancrage référentiel. Pour n'en citer que quelques uns: «nécécité», «voralité», «aujourd'hui», «troudamours», «omphalnouménale», «analphabêtres», «majesté moijesté», «mammonde», «bête de somme théologique», «stella matupina», «yadlun» (l'aphorisme lacanien «Y a de l'Un»), «yakmamanquikontt» («il n'y a que maman qui conte/compte») <sup>40</sup>.

Il est donc évident que l'écriture de Sollers crée à son intérieur une fracture irréversible avec la structure grammaticale de la langue française dont il se moque à plusieurs reprises dans les deux volumes de *Paradis*, en proposant à sa place une «grammaire profonde», comme Barthes l'affirmait déjà en 1978, voire «une grammaire de la lecture» <sup>41</sup>: «j'me père mammaire grammamaire mammâme» <sup>42</sup>, là où l'on pourrait déconstruire et reconstruire à l'infini le mot «grammamaire», selon que l'on l'associe au syntagme qui précède ou à celui qui suit: «grammaire de ma mère», en assonance avec «mammaire» qui précède, ou bien, en déplaçant au début du mot le phonème «ma», «ma grand-mère» qui est la «mamme âme», le fruit du figuier qui libère son insecte, voir l'âme, ou encore la «mammame», mot à la fois familier et mystérieux, dont chacun peut donner sa propre signification selon son imagination <sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Ces amalgames phonétiques et leurs glissements du sens peuvent concerner n'importe quelle partie de la singulière grammaire sollersienne: les formes verbales qui changent de champ sémantique en les lisant à haute voix ou les verbes avec les substantifs. C'est un processus qui produit, par exemple, l'amalgame de la deuxième personne du présent indicatif du verbe naître («nais») avec le syntagme verbal successif «n'es» avec un mouvement acoustique qui est en même temps répétition et variation: «si tu nais ils meurent si tu meurs tu nais pas mal d'arriver à ça» (PH. SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 8), ou l'agglutination auditive du présent indicatif du verbe perdre «je me perds» avec le substantif «père», qui à son tour se lie au syntagme qui suit «ma mère»: «j'me père mammaire» (*Ibid.*, p. 17). Et encore la fusion des adverbes avec les substantifs: la négation «non» qui se fond et se confond, en la lisant à haute voix, avec le substantif «nom» en changeant le sens: «ainsi vit-il brûlant son non-même» (*Ibid.*, p. 103), sans oublier les très nombreux changements du genre des mots qui font, par exemple, du mot masculin «monde» «la monde à l'ammonde [...] mammonde» (PH. SOLLERS, *Paradis II*, cit., p. 11). Pour une explication plus exhaustive de la plupart de ces mots et d'autres encore cf. B. DONATELLI, *Per una cosmogonia della parola: Paradis di Philippe Sollers*, cit., p. 323.

<sup>41</sup> R. BARTHES, *Sollers écrivain*, cit., p. 49.

<sup>42</sup> PH. SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 17.

<sup>43</sup> Jean-Luc Gullotta créera, par exemple, en 1985 un spectacle chorégraphie pour les

Dans ce Babel joyeux de la langue, chacun peut s'emparer de sa langue, de la jouissance de sa langue, «lalangue» dans le sens donné par Lacan, ou «lallangue» e «l'élangues», comme Sollers définit l'écriture de *Finnegans Wake*<sup>44</sup>. Mais ce n'est pas tout. La coulée verbale de l'écriture, son émission sonore produite à l'adresse de l'autre, signifie même «reconnaître les traces», selon la définition donnée par Julia Kristeva dans *Séméiotikè*<sup>45</sup>, remonter par le biais de la lecture aux origines du langage, au vocalisme archaïque du langage infantin, fait de bégaiements, de vides, de répétitions («da da», «mec», «nec» «zizi») et aux combinaisons phoniques qui miment les mouvements de la succion sous-jacent à la pulsion: «c'est à boire non pas abba à boâre boââre»<sup>46</sup>. Et encore, elle indique la remonte aux formules rituelles et mystiques des langues à leur naissance: au-delà de la déjà citée syllabe sacrée, l'«om», le «na» de la métempsycose, une preuve de l'authenticité de l'incarnation, le «touei» de l'ancienne langue chinoise, joie qui mène à l'élévation, le «lâ'ilâha'llâh-llâh» des prières islamiques, le «shaddai» de l'hébraïsme cananéen, etc.

La lecture à haute voix signifie même «tracer les traits luminés là où la vie palpite»<sup>47</sup> grâce à l'emploi des onomatopées, langue de la terre e du monde habité («ouah», «splash», «broum», «plouf», etc.) qui se mêlent aux comptines à la cadence hypnotique qui proviennent de loin, bien de loin, d'une voix de femme que l'on peut imaginer avec le yad adressé vers le livre sacré pendant qu'elle chante:

lun lun yadlun y a pas d'homme universel univerpoivre univermiel  
yadlun yadlun [...] yapadom [...] yapadom yapadom<sup>48</sup>

Dans ce fleuve verbal, harmonieusement varié, un monde de mots et de sons palpite à son intérieur. Sollers invite même son lecteur à s'y brancher avec légèreté et gravité sur la «vox tubae vox suavi vox» de l'échelle musicale de ses «petits mots mutants»:

et elle est là une fois encore dressée mon échelle bien légère et triste et  
bien ferme très joyeuse et vive et bien ferme [...] ciel et terre pleine de  
l'énergie en joie d'autrefois<sup>49</sup>

---

enfants, *L'Enfance de Mammame* qui se veut comme un hymne à la différence.

<sup>44</sup> PH. SOLLERS, *Joyce et Cie*, in «Tel Quel», n. 64, 1974, p. 21.

<sup>45</sup> Cf. J. KRISTEVA, *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969.

<sup>46</sup> PH. SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 196.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>49</sup> PH. SOLLERS, *Paradis II*, cit., p. 115.

## 2. «En joie d'autrefois». À la recherche de la voie sacrée

L'expérience paradisiaque de Sollers aurait pu se conclure avec cette singulière invitation au voyage dans les plis ou les touches de son échelle scripturale/musicale, mais elle ne s'arrête pas puisque Philippe Sollers se lance dans d'autres projets audacieux, en recourant à la réécriture intermédiaire de son œuvre. Il décide de mettre en scène la parole, de la traverser avec la caméra, afin de «représenter l'irreprésentable»<sup>50</sup>. Dès la fin de la publication *en progress* de *Paradis* dans «Tel Quel», et au moment même où il commence la publication du deuxième volume dans «L'Infini», il crée avec Jean-Paul Fargier une performance, *Paradis vidéo*<sup>51</sup>, où lui-même lit les premières pages de *Paradis II* pendant que des écrans diffusent des «images préparées» et «des images en direct»<sup>52</sup>. Quelques années après, en 1983, il réalise la vidéo *Sollers au Paradis*<sup>53</sup> toujours avec Jean-Paul Fargier, qui signe même la mise en trame. Par ailleurs il participera à cette vidéo en tant que seul protagoniste et narrateur. Au premier plan, lui qui récite, le regard droit dans la caméra, ses gestes qui donnent le rythme à sa voix, l'expression de son visage, son corps à la respiration visible, et puis de gros plans sur sa bouche, son articulation dans l'acte de l'émission de la voix. Dans l'arrière-plan des images déferlent à toute vitesse en s'alternant avec d'autres au mouvement plus doux, presque au ralenti, puis la silhouette de l'écrivain de profil, dont le corps transparent est traversé par son écriture manuscrite («un corps écrit contre-écrit»<sup>54</sup>), ou bien Sollers lui-même, couché sur un banc de Venise, son corps en transe. «La voix s'incarne», soutient Fargier et «projette un corps dans le décor»<sup>55</sup>. À ces mots font

<sup>50</sup> C. CHARTRAND-LAPORTE, *Deux romans, des performances, une vidéo: Paradis de Philippe Sollers, des déclinaisons du réel*, in «Interférences littéraires/Littéraire interferences», n. 11, octobre 2013, p. 77.

<sup>51</sup> La datation de la performance est incertaine. D'après Sollers et Fargier, elle a été créée en 1980 au Centre Pompidou. Cf. PH. SOLLERS, *Spectacle de la voix*, in *Sollers vidéo Fargier: une voix sept fois*, A d'hoc - Xavier D'Arhuys, Paris 1988, p. 23. Selon Armine Kotin Mortimer elle a été créée en 1982. Cf. A. KOTIN MORTIMER, *Vidéo vs. Télévision: Sollers au Paradis*, in «Contemporary French Civilization», n. 28, t. 2, 2004, p. 207. Par contre Philippe Forest ne précise pas l'année exacte de sa création, mais la place entre 1981 et 1983. Cf. PH. FOREST, *Histoire de Tel Quel*, Seuil, Paris 1995. Cf. à ce propos même CHARTRAND-LAPORTE, cit., p. 75, note 2.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>53</sup> Suivra, en 1984 une deuxième vidéo, *Sollers au pied du mur*; ces deux vidéos se trouvent aujourd'hui en DVD chez Art Press 2007.

<sup>54</sup> PH. SOLLERS, *Paradis II*, cit., p. 107.

<sup>55</sup> P. FARGIER, *En avant la musique*, in *Sollers vidéo Fargier: une voix sept fois*, cit., p. 9.

écho ceux de Sollers qui, à son tour, affirme:

Il faut que je me place dans la dimension où je verrais mon corps au-dessous de moi, à la verticale, dormant profondément, et moi avec ma voix, au-dessus de plus en plus agile et rapide pour ce corps qui s'endort, disparaît au plus profond du sommeil, image de la mort. Il y a des moments où ça m'arrive bien; d'autres, où ça m'arrive moins bien. Mais quand ça m'arrive bien je suis en état d'extrême fragilité au-dessus d'un paysage hypnotique. Et à ce moment-là je saisis la coïncidence – hypnotique – entre mon corps, les images et le public<sup>56</sup>

L'expérience de l'écriture parlée et qui se voit, ne s'arrête pas pour Sollers avec cette vidéo. Lorsque *Paradis II* paraît en volume, pour en célébrer la sortie, il décide d'en donner une lecture publique filmée, *Sollers lit Paradis II*<sup>57</sup>. Sur l'arrière-plan des images fixes, des livres disposés par blocs sur les rayons d'une bibliothèque (la réalité contingente) et au premier plan seul le visage de Sollers, sa bouche qui récite, ses gestes, sa figure, voire son corps. C'est le corps de l'écrivain *versus* l'image qu'on a de lui:

On ne s'intéresse pas assez au corps des écrivains: il a la même importance que leurs livres. [...] Le corps, donc, pas l'image. Ce corps là, cet ensemble de gestes ou d'intonations, ce système nerveux là. [...] Il y a bien continuité de tissu et de rythme entre les livres et la façon dont le corps qui les a écrits marche, parle, se tait, apparaît, disparaît<sup>58</sup>

Quatre ans de silence et Sollers revient encore sur son aventure paradisiaque. En 1990, dans la revue «L'Infini», apparaît le premier extrait d'un troisième volet de l'œuvre, *Paradis III*, aujourd'hui encore en chantier, suivi par des remarques de la main de l'écrivain lui-même. Cet extrait s'ouvre avec un «temps parfait», se soustrayant au temps qui passe. C'est la répétition un peu variée, et Sollers le souligne, des derniers mots de *Paradis II*, «sancte spiritus tempus perfectum tactus ciel et terre pleine de l'énergie en joie d'autrefois»<sup>59</sup>. Ici, on lit:

mais oui je les vois s'étaler partout maintenant gauche-droite comme s'ils avaient été lus dans un autre espace tempus perfectus je répète

---

<sup>56</sup> PH. SOLLERS, *Spectacle de la voix, Sollers vidéo Fargier: une voix sept fois*, cit., p. 24.

<sup>57</sup> Vidéo réalisée par Gérard Courant <<https://www.youtube.com/watch?v=k5a6LknOirg>> (consulté le 15 septembre 2016).

<sup>58</sup> PH. SOLLERS, *L'éthique de Beckett*, in *La Guerre du goût*, Gallimard, Folio, Paris 1994, pp. 494-495.

<sup>59</sup> ID., *Paradis II*, cit., p. 115.

ciel et terre disparue en joie d'autrefois sacrés petits signes moulés dans leur ombre quel plaisir de les retrouver de s'y plonger de les faire voler dedans et dehors avec eux en eux tout au fond d'eux face à eux loin d'eux comme si on avait dormi malgré eux résistant au vent au courant au giflé du temps dans son vent les revoilà en silence j'écoute<sup>60</sup>

C'est de nouveau l'œil qui capte l'onde sonore émise par les mots, tant de signes qu'il voit s'étaler partout, qui s'envolent et qui résonnent. Mais quels sont ces «sacrés petits signes moulés dans l'ombre» et quels sont «cet espace» et «ce temps parfait»? Ce sont les signes que l'encre trace sur la feuille, et notamment ceux très particuliers d'une ancienne écriture chinoise que Sollers reproduit dans le frontispice en regard du texte. La mise en page de cet extrait de *Paradis III* est, en effet, savamment étudiée. Il se trouve en ouverture d'un dossier dédié à la Chine, au titre éloquent «La Chine toujours»<sup>61</sup>, précédé d'un passage d'un rouleau horizontal (encre sur papier) qui porte le titre *Autobiographie*, reproduit dans le frontispice. La légende nous informe qu'il s'agit de *La Hardiesse extrême* du moine zen Huaisu, datée de 777, et la particularité de cette calligraphie consiste dans le fait qu'elle est cursive, ce «gauche-droite» auquel fait allusion Sollers dans le texte. C'est «l'écriture folle» créée par le moine lui-même et le taoïste Zhang Xu, et «elle se pratique seulement pendant l'extase de l'ivresse alcoolique»<sup>62</sup>.

Il est évident que tout l'extrait de ce troisième volet de *Paradis* est centré sur le rapport que Sollers instaure avec la Chine et notamment avec l'origine sacrée et enchanteresse de l'écriture chinoise. Premièrement, le lien entre l'autobiographie du moine Huaisu et la sienne. À Sollers lui-même de le dire explicitement, en déclarant, plus tard et ailleurs, qu'il faut lire *Paradis III* «comme la suite de la vraie autobio-graphie d'un “écrivain européen d'origine française”, enclin à l'extase et à l'ivresse, “qui, très tôt, s'est intéressé à la Chine”»<sup>63</sup>. D'autre part, n'avait-il pas affirmé déjà dans *Paradis* «j'aime la chine j'en rêvais avant de savoir qu'elle vivait mon système nerveux»<sup>64</sup>? Il s'ensuit que, dans ce début de *Paradis III*, Sollers essaie un contact permanent entre la Chine («je tape chine toujours») et le lieu

<sup>60</sup> ID., *Paradis III*, in «L'Infini», n. 30, été 1990, p. 121.

<sup>61</sup> Dossier qui parle largement – par les écrits qui le composent – du mouvement démocratique qui a eu lieu à Pékin en 1989 et qui aboutit à un bain de sang et plusieurs arrestations.

<sup>62</sup> C'est ce qu'affirme le sinologue Léon Vandermeersh, cité in *La Hardiesse extrême: Paradis III*, <<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article555>> (consulté le 15 septembre 2016).

<sup>63</sup> Les mots entre guillemets anglais doubles sont de Sollers. PH. SOLLERS, *Un vrai roman*, Plon, Paris 2007, p. 107. Cit. in <<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article555>> (consulté le 15 septembre 2016).

<sup>64</sup> PH. SOLLERS, *Paradis*, cit., p. 107.

où il va écrire ce troisième volume de la trilogie paradisiaque, son studio situé dans le septième arrondissement de Paris («je tape paris septième arrondissement») par le biais du «petit infini», la dilatation de l'instant d'évocation joycienne, le lien d'une amitié impérissable:

je tape petit infini et l'adresse on va voir si quelqu'un est là vingt-deux heures ici cinq là-bas haut en bas droite-gauche en français pas évident<sup>65</sup>

En même temps, il demande au clavier de son ordinateur de remémorer la Chine, avec un jeu de mots juxtaposés qui renvoient à l'encre de chine et à la Chine elle-même, et au fil d'une lecture conjointe, à l'écriture ancienne chinoise: «je tape chine toujours je demande au clavier sa mémoire de chine»<sup>66</sup>. En effet, ce que Sollers demande à son écriture, c'est de remémorer la Chine ancestrale, taoïste, où tout est résonance, tout entre en résonance:

Chaque chose, chaque élément, chaque événement entre automatiquement en résonance avec d'autres. Et il est à ce moment-là flagrant que la musicalité de ce qui apparaît / disparaît est la chose la plus importante<sup>67</sup>

Au fil de cette consonance intense et joyeuse entre son œuvre et la pensée et l'écriture chinoise (qui l'a fasciné depuis toujours), il a écrit plusieurs essais, et bien de ses romans portent dans leur titre ou à leur intérieur l'inscription des idéogrammes chinois: *Drame*, *Lois*, *Passion fixe*, etc.<sup>68</sup>. Même *Paradis* en garde plusieurs traces, avec sa recherche de la voie, du «dao»<sup>69</sup>, où les choses redeviennent ce qu'elles sont en elles-mêmes, découlant de l'ombre, «riches de leur inépuisable vacuité»<sup>70</sup>. Là, Sollers s'était imaginé qu'il était au bord de la rivière Luo en train de regarder, du haut d'un petit pont «suspendu», la «vielle rivière de chine», l'«encrier» où, selon la légende, est sortie la tortue portant sur ses écailles l'écriture chinoise:

là maintenant serait la tortue tatouée émergeant de la Luo là-bas à loyang pont suspendu roseaux fin d'après-midi tombeaux han on était

<sup>65</sup> ID., *Paradis III*, cit., p. 121.

<sup>66</sup> *Ivi.*

<sup>67</sup> PH. SOLLERS, *Déroulement du Dao*, cit., p. 160.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 159-160.

<sup>69</sup> Transformé en «tao» par les occidentaux.

<sup>70</sup> Cf. LAO ZI, *Daode jing: le livre de la voie et de la vertu* par Rémi Mathieu <<https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article676#section2>> (consulté le 15 septembre 2016).

descendu pierre humide pour remonter dans ce vert doré eau noire falaises exactement comme il y a cent ans [...] et elle était là la mince opaque plus vieille rivière de chine encier lent courant serpentant c'est là que l'écriture est née saluez c'est là son four d'eau sa chambre d'écho de là les caractères sont sortis gravés sur écaille et nous penchés sur ses mailles ne sachant ni lire ni écrire tombés d'ouest [...] statues pour dire quoi les bornes du sans qui sans quoi marquées pour faire quoi mur d'orchestre les figures ne comptent pas trop terrestres mais le trait projeté bronzé et en bas le fleuve remous glacé chauffé trou et en bas plus bas la tortue la mue luo vieille vieille luo sans hâte sans date et en bas plus bas océan nuage et voilà ça remonte en haut pour pleuvoir dragon entre ciel et mer crêtes nage bonzes brûlés marécage pluie fine suie pluie sans fin sur nankin bruits bambous bruine temple fouillis buissons abandon [...] il s'est arrêté là le vieux temps de résumer la doctrine balancement effacement dénouement comment venir sans venir partir sans partir être là et pas là visage caillou et hibou comment tenir le fil l'entre-deux le bleu ça c'est la chine<sup>71</sup>

Dans le secret de cette vieille petite rivière noire, se cache la vérité du temps retrouvé, le «vieux temps» qui habite «l'entre-deux» de l'existence. «Fleurs en grappes de beauté, l'oiseau de la vallée lance un cri de silence», écrira-t-il dans *Déroulement du Dao*, en suivant la promenade du poète chinois du VIII<sup>e</sup> siècle. «Un cri de silence, – continue Sollers – voilà c'est la Voie<sup>72</sup>.

Avec les mêmes «sandales légères» du poète chinois<sup>73</sup>, il entreprend vingt ans après, de nouveau et à nouveau, son voyage paradisiaque à la recherche de sa voie 'sacrée', en parcourant celle du christianisme et ayant comme guide l'auteur de la *Divine Comédie*. Émule de Dante, qui a fait «un poème sacré, ce qui n'est pas de la "poésie-poésie" mais exerce vraiment une fonction sacrée<sup>74</sup>, il se met à travailler à un projet qui est en même temps DVD-LIVRE. Son intention déclarée est de faire un film sacré où «chaque plan soit pensé en fonction de chaque parole ou de chaque musique de façon à laisser entendre, vers Dante, ce que pourrait être un espace qui serait totalement changé ou des espaces, à partir d'un temps retrouvé<sup>75</sup>. Il le réalise en 2010, avec Georgi Galabov et Sophie Zhang, d'après une conférence tenue à Paris au Collège des Bernardins (*Le catholicisme de Dante*). Le titre est très éloquent: *Vers le Paradis. Dante au*

<sup>71</sup> PH. SOLLERS, *Paradis*, cit., pp. 106-107.

<sup>72</sup> ID., *Déroulement du Dao*, cit., p. 157.

<sup>73</sup> *Ivi.*

<sup>74</sup> PH. SOLLERS, *Au préalable, Vers le Paradis. Dante au Collège des Bernardins*, Desclée de Brouwer, Paris 2010, p. 15.

<sup>75</sup> *Ivi.*

*Collège des Bernardins*. Il ne s'agit pas d'un documentaire, souligne Sollers; il s'agit d'entrer «dans une autre relation entre la parole et la musique, c'est-à-dire le *voir* et l'*entendre* [...], de faire sentir, de façon intense, qu'on ne filme pas pour rien, qu'on ne parle pas pour rien, et que le dire suppose une certaine jouissance fondamentale»<sup>76</sup>.

Mis à part Dante, dont le portrait apparaît à plusieurs reprises dans les œuvres d'art qui déferlent et font d'arrière-plan à la voix de Sollers qui récite, il y a d'autres présences importantes dans le film que l'écrivain considère comme des «évangélistes»: d'une part Monteverdi, Haydn, Bach et Mozart, d'autre part Giotto, Titien, Michel-Ange et Bernin, avec une résonance surprenante. En effet, tout dans le film résonne: le son des cloches de Saint Pierre avec une musique ancienne chinoise de fond, hommage à «l'Église catholique clandestine chinoise, celle qui est restée fidèle à Rome, donc au Pape, et qui est, jour et nuit, réprimée et persécutée»<sup>77</sup>. Et encore les images symboles de la chrétienté avec celles de l'art chrétien, la figure de Dante et celle de Sollers tandis que sa voix récite:

L'heure de Rome est toujours la même, le temps est arrêté ou plutôt explosé, débordant, cascasant, fluide et fixe comme la Gloire du Saint Esprit de Bernin au fond de Saint-Pierre, colombe blanche du vide cerné fondant sur nous pour toujours au milieu de l'or... Voilà le roman. L'interminable et sans cesse nouveau et toujours le même, et de nouveau sans cesse varié par rapport au même. Avec ses aiguilles et ses personnages et ses visages, et ses attitudes pointées sur tous les chiffres à la fois. Les cloches sonnant toutes les heures à la fois. À toute volée. En plein dans les dates. *Urbi et Orbi*. Le temps n'a jamais été perdu ni retrouvé. Il n'a jamais été il n'a jamais été ce qu'il est. À chaque instant. Au-delà des cadrans, des montres. Malgré les astres. À travers les astres, les désastres. *Candor illaesus*... Blancher intacte... Gravée, dessinée, sculptée, peinte, emportée, chantée...<sup>78</sup>

Nous ne savons pas à l'heure actuelle si l'aventure paradisiaque de Philippe Sollers, commencée dans un certain sens avec Dante, qu'il découvre très jeune, s'arrête ici avec Dante, et en annexe avec la lecture du chant XXXIII du *Paradis* de la *Divine Comédie* et *Gloria (Journal de Paradis)* de Sollers, publié pour la première fois dans «Tel Quel» en 1981, dans le film en version chantée:

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 16.

<sup>78</sup> PH. SOLLERS, *Vers le Paradis. Dante au Collège des Bernardins*, DVD, cit., 9:41-11:23.

Inlassablement, il le répète, Monteverdi, ce *Gloria* de base, dans les *Selva Morale*, du début à la fin. Chaque voix seule, et les chœurs du haut, ceux du bas, ils en viennent tous là, dans la perte du sens en pleine vibration d'après l'orgue<sup>79</sup>

Ce qui est sûr, c'est qu'il continuera à faire résonner, et pendant longtemps, sa 'lyre', l'instrument mythologique à cordes, obtenu d'une carapace de tortue, qu'Apollon faisait jouer pour faire vibrer le monde. Et ce n'est pas un hasard si l'auteur de *Paradis* a choisi comme nom d'écrivain le pseudonyme Sollers. Selon l'une des pistes indiquées par lui-même, le mot *sollers*, d'origine latine, composé par *sollus* et *ars*, se trouve associé dans l'*Ars poetica* d'Horace à la lyre, «*lyrae sollers*», qui a la science de la lyre<sup>80</sup>. Et l'on pourrait même aller plus loin. En prononçant ces mots à haute voix, et Sollers nous autoriserait à le faire, «lyrae sollers», peut se fondre et se confondre avec «lire Sollers», voire «lire celui qui possède la science de la lyre».

---

<sup>79</sup> ID., *GLORIA* (*Journal de Paradis*), in «Tel Quel», n. 87, Printemps 1981, p. 13.

<sup>80</sup> ID., *Un vrai roman. Mémoires*, Plon, Paris 2007, p. 13.