



Le cœur absolu de Philippe Sollers, entre Dante et Debord

Le cœur absolu by Philippe Sollers, between Dante and Debord

Ada Tosatti

Université Sorbonne Nouvelle, France

SOMMARIO | ABSTRACT

Par l'analyse du roman *Le Cœur Absolu* (1987) de Philippe Sollers, dont la composition apparaît emblématique de l'œuvre romanesque post-1983 de l'auteur, l'article illustre comment la rencontre-réécriture de deux auteurs, Dante et Debord, est au fondement de la seconde manière sollersienne. Du reste, dès 1965, Sollers avait écrit l'essai fondateur *Dante et la traversée de l'écriture*, essai plusieurs fois réédité à preuve de l'importance du poète florentin dans son œuvre. Cette seconde manière sollersienne se caractérise par ce que nous avons nommé *esthétique de la surface*, à savoir le processus par lequel, grâce à une écriture romanesque autofictionnelle, la surface vide de la société du spectacle se trouve traversée, renversée et subvertie par le surgissement de la surface pleine du texte. L'opposition entre la platitude de l'image spectaculaire et la profondeur de la surface de la page écrite s'avère donc centrale pour comprendre l'œuvre romanesque post-1983 de Philippe Sollers. Par-delà l'accusation maintes fois réitérée par la critique d'une trahison de ses précédentes valeurs après le virage stylistique opéré par *Femmes*, on relève donc la cohérence des deux principales phases de l'écriture sollersienne. | Through an analysis of Philippe Sollers' novel *Le Cœur Absolu* (1987), whose composition appears emblematic of the author's post-1983 novelistic work, the article illustrates how the encounter-rewriting of two authors, Dante and Debord, is at the foundation of the second Sollersian manner. Indeed, as early as 1965, Sollers had written the seminal essay *Dante et la traversée de l'écriture*, which has been reprinted several times as proof of the Florentine poet's importance in his work. This second Sollersian style is characterized by what we have called the *aesthetics of the surface*, i.e. the process by which, thanks to autofictional novel writing, the empty surface of the society of the spectacle is traversed, overturned and subverted by the emergence of the full surface of the text. The opposition between the flatness of the spectacular image and the depth of the surface of the written page is therefore central to understanding Philippe Sollers' post-1983 novels. Beyond the oft-repeated accusation by critics of a betrayal of his previous values after the stylistic turn taken by *Femmes*, we note the coherence of the two main phases of Sollers' writing.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Philippe Sollers, Dante Alighieri, Guy Debord, *Le Cœur absolu*, Esthétique de la surface | Philippe Sollers, Dante Alighieri, Guy Debord, *Le Cœur absolu*, Surface aesthetics

Avec la publication de *Femmes* et le passage des Éditions du Seuil à Gallimard, l'année 1983 marque pour Philippe Sollers un changement spectaculaire. Il renonce à l'esthétique cryptée et déroutante de ses textes d'avant-garde en faveur d'une esthétique romanesque de facture apparemment plus classique, il renoue avec l'intrigue, les personnages et la ponctuation et paraît de la sorte renier ses engagements littéraires précédents. Pour la critique comme pour le public, le Sollers médiatique, dont les apparitions télévisuelles ou radiophoniques se multiplient à partir des années 80, prototype de l'intellectuel parisien, séducteur, dandy et superficiel, vient remplacer le Sollers engagé et avant-gardiste. Trahison motivée par l'opportunisme éditorial à en croire la majorité de la critique, ce retournement transforme l'écrivain "illisible" mais néanmoins respectable en auteur à best-sellers¹.

Publié en 1987, *Le Cœur absolu* fut l'objet des plus vives attaques de la part de la critique qui n'avait vu dans ce roman que la répétition mal dissimulée de *Femmes* et *Portrait du joueur*. La multiplication des scènes sexuelles et sa structure chronique à première vue sans aucune composition avaient provoqué les commentaires les plus sévères (Poirot-Delpech 1987 ; Enthoven 1987). C'est néanmoins à partir du *Cœur absolu*, roman où domine la présence de Dante Alighieri, que semble se confirmer une esthétique valable pour l'ensemble des romans de la seconde manière sollersienne. Du reste, comme le souligne Philippe Forest, un des rares critiques ayant étudié de manière approfondie également cette deuxième phase de la production sollersienne et ayant dédié de très belles pages au *Cœur absolu*, ces romans doivent se lire comme une "architecture d'ensemble" (Forest 1992 : 262).

Un fil rouge constant, une passion fixe, traverse toute l'œuvre de Philippe Sollers, dès ses débuts jusqu'à sa récente départie le 5 mai 2023 : son amour absolu pour le grand maître florentin, son propre guide, comme Virgile l'avait été pour celui-ci (Sollers 2021). La présence de Dante dans l'œuvre de Sollers est une évidence à partir de son premier texte théorique fondateur, *Dante et la traversée de l'écriture* paru en 1965, au point qu'on pourrait presque parler d'une "fonction Dante" dans l'ensemble de l'œuvre sollersienne². Un Dante que Sollers met en relation, dans *Le Cœur Absolu*, avec un autre penseur qui lui est cher, Guy Debord, l'auteur de *La société du spectacle*.

Mise en scène du spectacle, *Le Cœur absolu* nous en offre une peinture précise et acerbe : le spectacle est l'Enfer dans lequel l'homme contemporain est plongé, il consacre le règne de la surface et de la mort.

Mais le roman ne se limite pas au diagnostic désabusé ; la traversée de l'écriture au cœur du roman est le lieu d'une subversion et d'un renversement radicaux, la société superficielle y est retournée, selon ce que j'appellerais une esthétique de la surface.

La notion de surface rend compte de la plasticité, de la complexité et de la tension contradictoire qui donnent aux textes de Sollers toute leur profondeur. Elle renvoie simultanément à deux univers, celui de l'image ou de l'écran et celui de l'écriture ou de la page. Dans son acception première, l'image est " une reproduction inversée (d'un objet qui se réfléchit) " ³. Image et surface sont donc indissociables. La surface est ce qui est apparent, ce qui se voit, qui est montré, comme le spectacle qui est, suivant l'étymologie, ce qui se présente au regard. L'esthétique de la surface est ainsi, en premier lieu, la mise en spectacle du spectacle, ou comment rendre le spectacle apparent.

L'intrigue du *Cœur absolu* nous place ainsi au cœur de l'univers des images. " C'est l'histoire d'un écrivain qui doit faire l'adaptation télévisée de *La Divine Comédie* " (Sollers 1997 : 346) résume le narrateur. Dès les premières pages nous apprenons que l'écrivain S., narrateur et personnage principal du roman, a été engagé par une société américaine pour faire une adaptation télévisée de la *Divine Comédie* de Dante. Au cours de la narration, le projet américain deviendra un projet japonais, avant de capoter complètement vers la fin du roman. La quasi-totalité des personnages, hormis le narrateur et ses amis, peuvent être regroupés au sein d'une même catégorie : producteurs de télévision, critiques littéraires et artistiques, directeurs de revues, journalistes, écrivains médiatiques, ils appartiennent à cette élite internationale qui est à l'origine de la production des images sociales. L'organisation sociale apparaît ici entièrement fondée sur la structure économique qui régit la société du spectacle : " Les journaux, la télévision, les soucis de ce qu'on va dire, penser, murmurer, laisser entendre, éviter de dire... Et l'Agence, les bureaux, les plateaux, les studios... Et les producteurs, les acteurs, les entremetteurs... Et les débutants et les débutantes, toute la demi-prostitution légèrement endiablée du métier... Et les critiques, les échetiers... Le grand radeau-miroir, sons et images... " (1997 : 77). *Le Cœur absolu* fournit de fait une transcription en termes romanesques d'une proposition de Guy Debord, selon laquelle le " spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images " (Debord 1992 : 4). Pour Debord le spectacle n'est pas

un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix déjà fait dans la production, et sa consommation corollaire (1992 : 5).

Dans *Le Cœur absolu*, l'omniprésence du spectacle trouve sa manifestation la plus parfaite à travers les fréquentes occurrences des médias, qui sont l'incarnation, la représentation et la forme la plus tangible du spectacle : " J'ai dû mettre la radio, tout à l'heure, sans m'en rendre compte... En me levant pour faire chauffer le café, odeur du pain grillé, coup sourd du courrier et des journaux derrière la porte " (1997 : 1). De nombreux événements, pour la plupart d'ordre politique, ne sont relatés dans le texte que par le truchement des médias. La radio, la télévision, la caméra et jusqu'au téléphone sont ici les instruments de perception presque exclusifs de la réalité extérieure selon un processus de médiatisation de la réalité qui est un des phénomènes fondateurs de la société spectaculaire.

Dans l'article *Artaud contre le spectacle*, Sollers livre une définition claire des effets de la société du spectacle : " Ma position est donc simple : Artaud anticipe sur le fonctionnement désormais complet d'une falsification sociale autorégulée. [...] C'est-à-dire l'envers de la Société comme projet de destruction des corps comme elle a lieu, par tous les moyens " (Sollers 1991 : 64). Il s'agit, alors, dans le *Cœur absolu*, de dévoiler, de creuser, de démasquer les ruses protéiformes du spectacle. La surface, de l'union des termes latins *super* et *facies*, est ainsi ce qui recouvre l'apparence, ce qui voile l'aspect. Ce n'est donc pas seulement l'objet montré, mais ce qui cache le visage des choses : un masque. En ce sens, l'esthétique de la surface réside dans le dévoilement des différents masques superposés du spectacle.

Les thématiques du masque et de l'hypocrisie sont fondamentales dans *Le Cœur absolu*. L'image du monstre Géryon, reprise de Dante, qui intervient une première fois au début du livre lorsque S. commence à travailler au scénario de la *Divine Comédie*, en est le symbole : " Géryon, tiens... [...]. Montée de l'image Absolue de la fraude... Face d'honnête homme, corps de serpent... Voilà le sujet, pas de doute... Le mensonge à tête d'innocence... " (Sollers 1997 : 20). Sujet de l'adaptation de la *Divine Comédie*, l'hypocrisie l'est aussi du roman, comme en témoigne ce conseil

que le narrateur adresse à l'écrivain polonais T. par l'intermédiaire d'un ami commun : " Dites-lui de faire attention, que Géryon est toujours là, partout. C'est une des années où il se montre le mieux à découvert, je trouve. [...] Voilà celui qui infecte le monde ! " (1997 : 316).

Parmi les nombreux personnages secondaires, l'écrivaine Catherine Louvet incarne l'opposition entre le paraître et l'être. Son masque public, respectable et honnête, cache en fait une face privée qui est l'exact contraire de ce qu'elle s'efforce de montrer. Du reste son nom, qui évoque la louve, symbole de l'avarice et de la cupidité chez Dante, met en relation le démon infernal, apparaissant dans le cercle des usuriers, avec ce personnage. Et ce d'autant plus que le titre de son " dernier chef-d'œuvre ", *Mélusine ou la vie venue d'ailleurs*, renvoie à la légende médiévale selon laquelle Mélusine, jeune fille coupable, est condamnée à se transformer chaque semaine en femme-serpent.

Dans *Dante et la traversée de l'écriture*, Sollers soutient que nous vivons prisonniers d'un tissu de fiction que seule la fiction est en mesure de dénoncer. Le texte devient de la sorte le lieu d'un combat entre l'individu aspirant à vivre comme il l'entend et le spectacle : " Être en enfer c'est être chassé par soi-même de sa propre parole : c'est l'envers, l'inversion où " le soleil se tait [...]. Nous sommes ici sous le signe du spectacle, de l'extériorité radicale " (Sollers 1971 : 37). Face à la mise en surface, à la simplification de la réalité, qui est simplification du langage et de la sensation, la surface textuelle est le lieu de la constitution d'une contre-expérience qui permet la constitution d'un langage renouvelé. Le triple mouvement constitutif de l'esthétique de la surface pourrait être résumé ainsi : traverser, renverser, subvertir. D'où, finalement, l'intégration dans le texte d'un jeu de balancement entre des langages hostiles, relevant des codes sociaux, et d'un langage nouveau, créateur.

Le texte est cette surface qui, par la traversée de l'écriture, contient l'envers et l'endroit et qui englobant toute tension contradictoire permet le renversement et l'annulation de tout système langagier figé. Dans et par le texte, à la surface close de l'image se substitue une surface traversable, un lieu de passage et de frontière. Ainsi, *Le Cœur absolu* se construit-il autour des notions de voyage et de traversée car il s'agit de signifier que toute naissance à l'écriture repose sur l'expérience directe de la réalité et de ses limites. Le choix de *La Divine Comédie* comme sujet de l'adaptation est emblématique à la fois d'un voyage avec son propre corps et à travers le corps : " Dante appelle cet état : *trasumanar*. Il n'est pas question

cependant d’“outrepasser l’humain” et encore moins d’arriver à une quelconque surhumanité, mais bien de passer à travers lui sans cesse et de nouveau, pour vérifier à quel point il ne fait qu’un avec le divin ” (Sollers 1996 : 390). La traversée à l’œuvre est donc tout autant une traversée de l’enfer du social que l’exploration de la profondeur insondable de l’humain.

Cette exploration se fait à différents niveaux mais en particulier à travers l’expérience sexuelle. Le “ carnet rouge ”, cahier où le narrateur dit inscrire au jour le jour ses nombreuses conquêtes féminines, en est la démonstration la plus évidente. La maladie et la mort constituent les deux autres étapes nécessaires de cette traversée du corps. Le narrateur doit les affronter afin de traverser la surface du spectacle. D’autant plus que, par l’intermédiaire de crises provoquées par un mal non bien défini, le narrateur a plusieurs fois franchi le seuil entre spectacle et destruction. Les crises sont, en effet, directement liées à la question de la représentation, de la surface : “ Je sens arriver un petit règlement de comptes... [...] C’est toujours plus profond que l’on croit, le corps, [...] c’est une montagne à l’envers, un temple négatif dont seule une partie s’éclaire en haut, là-bas, parmi les images, au milieu des autres marionnettes à images ” (Sollers 1997 : 242). La crise manifeste donc la profondeur qui existe derrière la surface apparente de l’image, elle est la sensation physique poussée à son paroxysme. Ces périodes de crise, liées à l’expérience des limites du langage, expriment au fond la condition même de l’écrivain. La maladie du narrateur ne serait rien d’autre que ce besoin, sans bornes, d’écrire : “ C’est elle qui m’a raconté la suite... Comment j’ai fini, raide, tétanisé, par attraper une feuille de papier et un crayon pour tenter d’écrire... ” (1997 : 32).

La traversée de la conscience par l’écriture annonce le renversement de la surface spectaculaire. Le renversement est un concept pivot de l’esthétique de la surface car il correspond au mouvement même de la création. Il s’impose comme la seule réponse possible à l’inversion déjà présente dans la société et à cause de laquelle, selon une formule fameuse de Guy Debord : “ Le devenir monde de la falsification est le devenir falsification du monde ” (Debord 1992 : 20). Pour se libérer de cette inversion il n’y a qu’à la retourner définitivement, en suivant ce qu’Heidegger indiquait par la métaphore de l’image photographique. Le pôle négatif, le *Gestell*, l’arrondissement du monde à la technique, présente son exact contraire dans l’*Ereignis*, l’événement qui en serait la révélation. Le dévoilement, *Entschleierung*, de l’être dans et par le langage, qui est ce qui peut arracher

l'étant à l'habitude, correspond au sein du roman à la surface pleine du texte déjouant la surface vide de l'image. Le renversement était d'ailleurs une pratique essentielle prônée par Debord lui-même. À preuve son film sur Venise, ville de frontière entre le spectacle et l'art, où le renversement est d'emblée signalé dans le palindrome du titre : *In girum imus nocte et consumimur igni*. Renversant une formule fameuse de Hegel, Debord lançait ce jugement sur la société du spectacle : " Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux " (1992 : 6). La subversion la plus complète du spectacle est celle qui peut bousculer cet axiome, non pas en le renversant à nouveau, mais en le rendant inopérant. Ce n'est qu'en dépassant sa stricte définition qui en fait l'antithèse de la vérité, que la fiction peut instaurer sa vérité propre qui, n'étant pas référentielle, étant donc hors de la représentation, se libère du carcan de la mise en image.

L'ironie et la parodie sont des éléments manifestes de cette subversion : la louange du spectacle se transforme en sa plus véhémence critique. Ainsi, *Le Cœur absolu* procède-t-il par l'appropriation des discours politiques, littéraires, universitaires, journalistiques de la société et par leur détournement à travers l'exagération de leurs caractéristiques : " Carnet ouvert devant moi...Les titres, les photos, les articles... Et l'encre bleue au soleil " (Sollers 1997 : 351). Si certaines caractéristiques du langage journalistique paraissent caricaturales, la lecture laisse une impression réaliste :

Je montre à Yoshiko un article paru dans *Vibration* :

DANTE EN PLEIN AIR

" L'enfer. C'est la trame de la première heure du spectacle dont la trame n'est pas évidente à narrer... En l'an 1300 (après Jésus-Christ) le jeune Dante Alighieri débarque au ciel à la recherche de sa gonzesse (la belle Béatrice) qui vient de mourir dans un accident de carrosse. Là-haut, il rencontre un copain écrivain : le poète Virgile (mort au minimum 1000 ans plus tôt) et qui va l'initier au voyage dans l'au-delà [...] " (1997 : 280).

La trame fournie par l'adaptation est le meilleur moyen pour démontrer le ridicule des images inhérente au spectacle. Le narrateur ne cesse au cours du roman de produire des séries de clichés cinématographiques avec une aisance maintes fois répétée en démontrant ainsi la simplification de la réalité sur laquelle repose la composition des images spectaculaires. La répétition incessante du prénom de Béatrice est, par exemple, à la base de la construction d'un des clichés les plus répandus, celui de la femme idéale :

Le sommeil de Béatrice. Le journal intime de Béatrice. Le visage figé de Béatrice devant les colères de son père qui ne comprend rien à son destin divin. Les voix de Béatrice. Une grande dame bleue lumineuse apparaît à Béatrice. La moue de Béatrice devant les calculs étroits de sa mère. Béatrice manquant d'être violée par un soldat de passage... - Vous croyez ? dit Yoshiko (1997 : 239).

Toutefois, l'exercice de la reproduction de clichés ne se limite pas seulement à démontrer la pauvreté de sens qui les compose puisque le lecteur se laisse presque entraîner par cette répétition, commence à coller un visage, pourtant irréel, à cette Béatrice. Et c'est ainsi que l'introduction de la dernière image, à la fois surréelle, contradictoire, repoussée par l'imagination, provoque une mise en question ironique de l'ensemble de la séquence.

Tandis que le spectacle n'est qu'une surface vide, le masque sans corps qu'il s'agit d'arracher pour démontrer l'absence se trouvant derrière lui, tout autre est la surface textuelle. La surface du texte, profonde et vivante, découvre une nouvelle épaisseur, sa propre matérialité, son propre tissu. Sollers écrit à ce propos dans *La Divine Comédie* : " Il ne s'agit pas d'écarter les vers pour trouver la doctrine sous les vers, ce que beaucoup ne sont que trop portés à faire. Le voile et le caché sont inséparables, et c'est précisément là que pointe ce nouveau rapport, déjà, à la vérité, à l'*aletheia*, qui sera indissolublement dire les pensées, et non pas une représentation séparée du dire " (Sollers 2000 : 430). À la différence des images figées du spectacle, manifestation ultime de la mise à mort de l'individu, le texte, expression de l'unicité de l'expérience individuelle, reproduit le mouvement dynamique de l'existence.

La création d'une société secrète par le narrateur avec quatre de ses amis est la manifestation la plus aboutie de la mise en œuvre de cet autre système. Son rôle fondamental est souligné d'emblée par l'identité entre le nom de la société secrète, *Le Cœur absolu*, et le titre du roman. Cette société représente l'exact envers de la société du spectacle, puisqu'elle repose sur le plaisir, la connaissance, l'art, la liberté. Créée à Venise, elle a pour but la gratuité la plus totale dans les rapports, la sortie du temps, le bonheur. Ses membres : un écrivain, le narrateur ; une comédienne, Liv ; une philosophe, Sigrid ; et deux musiciens, Cecilia et Marco. Le carnet rouge assoit quant à lui un temps de rupture, un contre-calendrier instituant une scansion du temps très particulière et fondée uniquement sur la sensation individuelle : " Le "carnet rouge" ? Simples

annales de l’instant...” (Sollers 1997 : 104). Ce calendrier, dont l’étalon sont les expériences sexuelles du narrateur, devient la base d’une perception du temps renouvelée.

Si le texte épouse les courbes irrégulières de l’existence du narrateur jusqu’à fournir une impression foisonnante de vie, il est aussi le lieu de l’introduction de l’existence dans le tissu textuel. La sensation de désordre cache en fait une construction sous-jacente qui, transformant le monde en livre, fait du *Cœur absolu* un univers entièrement textuel. Ainsi, le réel même se transforme en page : “ Grand hiver comme une nouvelle page blanche scintillante, où l’on peut écrire tout, de nouveau ” (Sollers 1997 : 64). Le narrateur résume ainsi le mécanisme de cette progressive transformation du réel en livre : “ Il doit adapter pour la télévision *La Divine Comédie*, et il se met à vivre la Divine Comédie. Mais transformée. Parce que *L’Odyssée* et Casanova s’en mêlent ” (1997 : 389). Les personnages, au lieu d’être sa création, explique S. à son interlocuteur, l’entraînent dans leurs aventures. *Le Cœur absolu* est donc cette réécriture de la *Divine Comédie* entremêlée d’une réécriture de *L’Odyssée* et des *Mémoires* de Casanova et de nombreuses autres références : réseau d’éléments cachés par le jeu de l’intertextualité qui confère profondeur à la surface du texte.

La subdivision du roman en sept chapitres évoque d’emblée la traversée, de la durée d’une semaine, de Dante dans l’au-delà, alors que la progression même du récit semble correspondre à une sortie de l’enfer vers le paradis.

Les deux premiers chapitres du roman ont toutes les caractéristiques d’un enfer moderne. La maladie, la mort, le gely prédominant et le narrateur retraverse certaines étapes fondamentales du texte dantesque. Certaines, par le biais de l’écriture du scénario sont clairement évoquée, comme la rencontre avec Géryon ou la description de la Porte de l’Enfer. Mais d’autres s’inscrivent directement dans la progression du récit, sans intermédiaire. C’est ainsi que la mort de son ami Mex, homosexuel et suicide, est une réécriture des chants 13 et 15, où Dante rencontre les sodomites et les suicidés : “ Dans le bois des suicidés, aux arbres noirs et tordus, rempli de ronces, les voilà avec leurs faces et leur cous humains, et leurs ailes énormes et leur pattes griffues, et leur gros ventres emplumés...” (1997 : 69). Cette traversée de l’Enfer se culmine, comme dans le chant 33, par l’apparition du Diable. L’appartenance de la femme du producteur de télévision Carl à une secte démoniaque est le prétexte pour introduire la question de l’existence du mal pour le mal, de la haine éternelle : “ Lucifer, avec ses ailes de moulins à vent, chauve-souris plantée

au cœur du froid, en train de bouffer sans arrêt des crânes humains, dieux-grimace à trois gueules : impuissance, ignorance, haine... “ (1997 : 89). L'image même fournie par le poète italien est réactualisée, comme à prouver la nature immuable du mal.

L'insertion, au début du troisième chapitre, d'une lettre de Madame de Sévigné, devient, quant à elle, une évocation du deuxième chant du Purgatoire, chant au cours duquel Dante et Virgile sont transportés par un ange batelier au pied la montagne du Purgatoire : “ À peine sommes-nous descendus ici que voilà vingt bateliers autour de nous, chacun faisant valoir la qualité de personnes qu'il a menées, et la bonté de son bateau ” (1997 : 97). Le chapitre 3, celui de l'ouverture du carnet rouge, imite le mouvement du poème dantesque qui décrit la montée de la montagne conduisant à la porte du Purgatoire. Ce calepin pourrait en effet symboliser le passage de cette même porte ainsi que le suggère cette remarque du narrateur : “ Le “carnet rouge” ? (...) Entailles, incisions de la chance vécue, sans détour... ” (1997 : 104). Ces entailles, ces incisions, renvoient aux sept lettres (symbolisant les sept péchés capitaux) que l'ange gardien du Purgatoire marque avec son épée de feu sur le front du poète et qui vont s'effacer au cours de sa montée.

Comme le Purgatoire, Venise, au chapitre 4, est placée tout entière sous le signe de la musique et de l'art. Deux concerts s'y déroulent, dont le premier est suivi d'un discours du pape sur l'Art, les évocations de tableaux s'y font fréquentes. Mais surtout, comme le Purgatoire, Venise est le lieu du passage, suspendu comme il est entre la terre, la mer et le ciel. Par le biais de l'évocation de l'arrestation de T., le spécialiste de Dante, Sollers se penche dans ce chapitre sur deux chants du Purgatoire, le 26 et le 27 où se trouvent les luxurieux et les troubadours : “ Oui, il s'agit bien de la purification des luxurieux dans la flamme, épreuve à laquelle Dante lui-même doit se soumettre, confiance sur son libertinage de jeunesse ” (1997 : 176). Et Sollers d'insérer dans le roman le portrait de troubadours originaires de Bordeaux. Ces courtes descriptions, fonctionnant comme des autoportraits ironiques, viennent signifier que le narrateur lui-même, comme Dante, s'est soumis à l'épreuve du feu, a “ traversé la grande illusion ” du sexe. Cette réécriture se poursuit, de manière toujours plus implicite, lorsque le narrateur dit recevoir du pape cette bénédiction : “ Que l'Esprit-Saint vous gratifie de ses dons... ” (1997 : 196). Dons qui étaient symbolisés chez Dante par l'apparition d'un candélabre à sept branches, transporté par un Griffon, symbolisant lui-même le Christ dans sa double nature humaine et divine.

Les systèmes de cette réécriture vont se complexifiant au fur et à mesure de l'avancée du texte et viennent constituer des réseaux de renvois parfois très compliqués à démêler. Un exemple majeur concerne l'incarnation dans le roman du personnage de Béatrice. Le narrateur avoue lui-même être en difficulté à ce sujet par rapport à l'écriture du scénario : “ Je ne pense pas qu'on puisse raisonnablement montrer aujourd'hui un homme conduit au sommet de la vérité par une image de femme idéale ” (1997 : 237). La Béatrice dantesque apparaît en effet à la fin du Purgatoire, au paradis terrestre, pour transporter Dante au Paradis. Pour échapper à cette unique représentation, Sollers multiplie les images cachées de Béatrice. Si en effet une allusion très subtile renvoie, vers la fin du quatrième chapitre, au chant 32 du Purgatoire, lorsque Dante s'endort sous l'arbre de la science et retrouve Béatrice près de lui : “ J'ai la tête sur le ventre de Liv, les jambes sur les cuisses de Sigrid... Je vois un laurier-rose au-dessus de moi... Je ferme les yeux ” (1997 : 205), une autre Béatrice fait une apparition très rapide à la toute fin du chapitre :

Il y a une Lolita magnifique, douze ou treize ans, rose rouge dans les cheveux châtain, jeans noirs, blouse blanche, cul rebondi et ferme, joues de pêche, lèvres cerise, regard déjà lourd... [...] Lolita à la rose repasse devant nous avec ses copains... Me sourit... Se retourne deux fois... (1997 : 216).

L'explication de cette apparition n'advient qu'au chapitre suivant, lorsque le narrateur, parlant du scénario, est contraint de fournir une image plausible de Béatrice : “ Mais alors il faut qu'elle soit très jeune, éblouissante... Une sorte de Lolita, douze ans, pas plus ” (1997 : 238). À la différence du scénario, pourtant, le roman ne se fige pas dans cette seule image. Le cinquième chapitre, évocation du paradis terrestre, voit apparaître deux autres Béatrices. “ Enfin te voilà ! Où étais-tu passé ? ” (1997 : 223) lui dit Laura, l'épouse du narrateur, au téléphone et ce petit reproche rappelle ceux que Béatrice adresse à Dante lorsqu'elle le retrouve au chant 30 du Purgatoire. Enfin, la collaboratrice japonaise du narrateur, Mademoiselle Yoshiko Seibu, pourrait être elle aussi une des incarnations de Béatrice : “ Ça la passionne, semble-t-il de savoir comment les saints sont enlevés au Paradis... Ah, voilà... Les anges porteurs, l'ouverture des nuages, le manteau de la Vierge ” (1997 : 279). Et le cinquième chapitre, se concluant sur cette phrase de Yoshiko, “ on est presque arrivés, vous savez... ” (1997 : 286), est l'annonce d'un Paradis très proche.

Les deux derniers chapitres du roman sont dès lors une évocation du Paradis. L'île de Ré, avec le restaurant *Paradise*, est en effet une contrée utopique où le bonheur semble pouvoir durer éternellement. Les petits tas de sel qui caractérisent les salines de l'île deviennent, selon un changement de perspective, la montagne du Purgatoire vue du ciel : “ Petits tas qu'on pourrait prendre aussi bien, en variant le point de vue, comme si on était en avion, pour des pyramides éclatantes, dans un désert d'eau profond ” (1997 : 302). La construction du Paradis sur l'île repose en effet beaucoup sur un changement de point de vue, principe même de la constitution du paradis sur terre. C'est ainsi qu'une allusion à peine esquissée “ Regardez cette brouette, là. [...] Vous l'agrandissez... C'est un camion... Un wagon...Un hangar renversé... ” (302), renvoie quelques pages plus tard à la Grande Ourse : “ Et voici le personnage principal, devant nous, avec ses sept pointes...Un-deux-trois, manche légèrement coudé... Quatre-cinq-sept, forme brouette... ” (304). Ce basculement du regard correspond au basculement de la terre dans le ciel, à l'image du voyage de Dante dans les cieux. Enfin, au dernier chapitre, une discussion du narrateur avec le cardinal Albani à propos de *La Divine Comédie* redouble l'examen auquel Dante est soumis par Pierre, Jacques et Jean aux chants 24 et 25 du Paradis sur les trois vertus théologiques, emblème de la trinité, avant de pouvoir accéder à la vision de Dieu.

Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes préfigurait ainsi le modèle stylistique mis en place par Sollers :

Tout l'effort consiste, au contraire, à matérialiser le plaisir du texte, à faire du texte *un objet de plaisir comme les autres*. C'est-à-dire : soit à rapprocher le texte des “plaisirs” de la vie [...] et à lui faire rejoindre le catalogue personnel de nos sensualités, soit à ouvrir par le texte la brèche de la jouissance, de la grande perte subjective, identifiant alors ce texte aux moments les plus purs de la perversion. L'important, c'est d'égaliser le champ du plaisir, d'abolir la fausse opposition de la vie pratique et de la vie contemplative. Idée d'un livre (d'un texte) où serait tressée, tissée, de façon la plus personnelle, la relation de toutes les jouissances : celle de la “vie” et celles du texte, où une même anamnèse saisirait la lecture et l'aventure (Barthes 1973 : 93)

Cette relation d'identité entre l'aventure et la fiction, entre la vie et le texte, est déterminante dans la constitution de l'esthétique de la surface :

c'est elle qui transforme le texte en corps, la surface en peau. " Nous le savons, désormais : écrire est ce qui oblige à vivre *d'une certaine façon*, ou n'est rien ", écrit Sollers dans la *Pensée émet des signes* (Sollers 1971 : 96). Autrement dit, la fiction devient non pas le moyen de représenter la réalité mais bien au contraire cette transformation progressive de la réalité en livre, de l'existence en écriture. Le retour à la fiction est donc d'une importance décisive en cela qu'elle permet ce basculement entre réalité et fiction, par le biais de l'autofiction. L'aventure elle-même se plaçant au niveau du surgissement du langage, il est impossible de décider de l'antériorité de l'aventure par rapport à la fiction, ou vice-versa, puisque le monde lui-même peut être interprété comme un langage. " Mon désir, à ce moment-là, " disait déjà Sollers à propos de *Drame* et *Nombre* dans *Vision à New York*, " est de construire un mécanisme de mouvement perpétuel, le monde s'écrivant et se lisant, le livre devenant monde " (Sollers 1997 : 13).

Le principe d'une écriture autofictionnelle, reposant sur la confusion entre auteur, narrateur et personnage, est le mécanisme central par lequel la fiction reflète le processus de sa propre création et grâce auquel l'écriture vient correspondre directement avec l'existence : " Tu crois qu'il nous a fait venir pour nous écrire ? Dit Sigrid. - Évidemment. Tout sur le vif. C'est connu " (Sollers 1997 : 304).

Selon l'expression de Barthes, Sollers parvient donc à créer par ses romans une vie textuelle. Cependant, cette interdépendance entre écriture et vie n'est complète que par la transformation totale du texte en corps, de l'écriture en expérience érotique. État que l'on pourrait nommer comme Sollers celui de " l'écriture corporelle " (Sollers 1971 : 122).

La dimension corporelle de l'acte d'écriture est soulignée en particulier par la présence du corps du narrateur. L'écriture est avant tout décrite comme une expérience physique, où la matérialité du langage et la matérialité du corps se rejoignent. Pour l'auteur expérimental que Sollers a été, donner du corps au texte revient aussi à montrer le mouvement même de sa génération, c'est à dire de quelle manière il s'inscrit sur la surface de la page⁴. Ainsi, par exemple, la double inscription du texte, qui évoque la coïncidence entre la surface du roman et le carnet rouge, redouble le mouvement de l'écriture : " Rite entre nous, ça, toujours une petite montagne de pièces... J'allais y puiser de temps en temps... Vol convenu... Pas un mot... Voilà : j'ouvre mon cahier rouge, j'écris ce qui précède : "Petite montagne de pièces... Vol convenu... Pas un mot..." " (Sollers 1997 : 160).

La surface de la page se transforme ainsi dans cette profondeur dans laquelle ce qui est à l'œuvre n'est pas autre chose que le travail sur la matière même du texte, des mots, de leur composition.

Comme chez Dante au Paradis, mais selon une vision plus immanente pour laquelle le paradis n'est pas l'au-delà mais bien l'ici, l'expérience du corps se fait expérience de la jouissance. La jouissance est décrite comme un dédoublement du corps, comme une multiplication de la sensation, comme la convergence de l'unité et du pluriel : “ - Amorce. Hameçon. Prise. / - Battement. Lâchage. / - Au cœur. / - Vous savez ce qu'est le cœur en termes de blason ? / - Le milieu ? / - L'abîme ” (Sollers 1997 : 194-195). Un resserrement s'opère autour du terme cœur : progression qui crée un passage de la pluralité à l'unité, du nombre cinq («amorce, hameçon, prise» et «battement, lâchage») au nombre un («au cœur») selon une structure 3/2 dans laquelle il est possible de reconnaître la structure même de la société secrète (trois femmes, deux hommes). De cette manière, Sollers semble suggérer que le pluriel converge vers l'unité, que l'unité contient le pluriel, que la jouissance des cinq n'est en fait rien d'autre que la jouissance démultipliée de l'un. Le cœur est donc aussi bien l'unité de la jouissance et ce qui s'ouvre sur l'abyme de la pluralité. Le narrateur joue sur le double sens du terme “ abyme/abîme ” : à la fois profondeur, gouffre mais aussi reproduction d'un signe à l'intérieur d'un signe, d'un système à l'intérieur d'un système. Cette expérience du multiple dans le singulier se fait par une expérience décuplée du temps : “ le temps infini contient la même somme de plaisirs que le temps fini ” (1997 : 163), dit le narrateur en citant Épicure. *Le Cœur absolu* est la jouissance, ce singulier multiple permis par une expérience décuplé du temps : “ Ce n'est plus un livre. - Comment ça ? - Je ne sais pas, les choses se mettent en scène directement dans l'espace. Le temps bat, se divise, tourne. On dirait une roue. - Un cœur ? - Un cœur ” (1997 : 266).

Impossible de ne pas voir dans cette “ roue ”, dans ce cœur, une référence aux dernières strophes du *Paradis* dantesque, qui se clôt sur une image en miroir, ou en abyme : le poète “ come rota ch'igualmente è mossa ”, retrouvant l'effigie d'un homme dans la contemplation de Dieu, est ensuite pris, grâce à “ l'amor che move il sole e l'altre stelle ”, dans le même mécanisme rotatoire de l'absolu.

Cette structure circulaire, rotative, se retrouve dans la mise en abyme du temps autour de laquelle le roman dans son entier est construit. *Le Cœur absolu* retrace donc une année dans la vie du narrateur, comme

l'indique cette phrase de S. à la dernière page : “ Quelle année ! ” (1997 : 446). Toutefois, la répartition du livre en sept chapitres est aussi la marque explicite de la correspondance du roman avec une semaine, comme l'indique aussi une citation de saint Augustin sur le repos du septième jour à la fin du roman : “ Or le septième jour est sans soir, il n'a pas de coucher parce que vous l'avez sanctifié pour qu'il se prolonge éternellement ” (1997 : 444). Citation qui, elle encore, nie la possibilité de la fin. Enfin, le roman est aussi le récit d'une journée. Commenant par le réveil du narrateur le livre s'achève par la tombée du soir et par le retour du narrateur au lit conjugal.

Cet enchâssement temporel semble indiquer que l'infinitude des moments peut être contenue dans un seul instant. Car l'expérience de la jouissance est décrite comme cet instant où le temps se concentre, où la pluralité est unité. Ainsi dans ce passage où les trois jouissances de personnages se résorbent en une, le passé et le futur sont en fait contenus dans le présent de l'écriture :

Liv et Sigrid vont venir. [...] Elles m'ont peut-être joué à pile ou face, tout à l'heure, en se promenant ensemble du côté de Rialto... On va bien voir... [...] À moins qu'elles veuillent rester toutes les deux avec moi [...]. Je me lèverai tôt, je les laisserai sur le lit, j'irais travailler sur les Zattere, au soleil... Et en effet, j'écris ces lignes au soleil. Tout s'est passé comme prévu. Trois jouissances en une (1997 : 166).

Le cœur absolu est donc une expérience de l'infini, de l'éternité. Par une dernière mise en abyme, Sollers concentre la pluralité des instants du roman dans le seul titre du roman, suggérant la présence dans le roman d'un système numérique caché, d'une dimension symbolico-numérique qui, là encore, rappelle la constitution de la *Comédie* de Dante, et n'est pas étonnante de la part de l'auteur de *Nombres*.

Un chiffre en particulier, le huit, revient, quoique de manière allusive, plusieurs fois dans le texte. Le narrateur habite “ Place Saint-Augustin, au 8, troisième étage ” (1997 : 160), la société secrète “ a été fondée le 8 octobre 1984, à 18 heures ” (160), la première semaine du Carnet rouge est composée non pas de sept jours mais de huit jours. Ce chiffre pourrait passer inaperçu si le narrateur lui-même n'attirait l'attention du lecteur en écrivant : “ L'unisson du ciel et de l'eau, le huit dynamique où la ligne de terre s'enveloppe, brume bleue pulvérisée, légère... ” (1997 : 282). Mis en relation avec le paysage, avec la ligne de l'horizon, le huit dont il s'agit, horizontal, est clairement le symbole de l'infini.

Un symbole qui, de fait, est disséminé dans tout le texte, quoique de manière imperceptible. Au *cœur* même du titre du roman. Ainsi, le cœur s'avère-t-il être l'expérience infinie de la jouissance :

J'entrevois le cœur du temps, il bat, il respire, il est sous-marin, hors des corps, il les influence de loin, les visite, les abandonne, les soutient par moment, s'éteint... Œil vide, vingt mille lieues sous les continents, chiffre des désirs, des délires, chaque étreinte lui est consacrée, chaque brûlure... (1997 : 166).

L'esthétique de la surface est donc ce processus fondateur par lequel la surface vide de la société du spectacle se trouve traversée, renversée et subvertie par le surgissement d'une surface pleine : le texte. Faisant preuve d'une cohérence, même après le grand virage stylistique opéré par *Femmes*, qui n'a pas toujours été comprise, Sollers continue à défendre l'idée que le texte n'est pas le miroir, le reflet de la réalité, mais au contraire ce point spatio-temporel où se constitue un réel qui va au-delà de la représentation. Contre la représentation s'élève la présence de la jouissance infinie de l'œuvre.

NOTES

- 1 S'il avait été encore en vie, Roland Barthes aurait fait exception, ayant bien identifié dans la volonté de ne pas figer son image, la nature même de Sollers (Barthes 1979).
- 2 Sur le rapport entre Sollers et Dante, je renvoie à Mohan Halgrain (Halgrain 2014), Alessandro Raffi (Raffi 2021), Erik Pesenti Rossi (Pesenti Rossi 2021), Bruna Donatelli (Donatelli 2023) et Philippe Forest (Forest 2023).
- 3 Selon la définition fournie par le *Petit Robert*.
- 4 Voir à ce propos les concepts de phéno-texte et de géno-texte formulés par Julia Kristeva dans un article consacré à *Drame et Nombres* (Kristeva 1969 : 280).

RÉFÉRENCES

Barthes, Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
— (1979), *Sollers écrivain*, Paris, Seuil.

- Debord, Guy (ed. 1992), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.
- Donatelli, Bruna (2023), “ Philippe Sollers : la voce, il corpo, la scrittura ”, *Rimediare, performare, intermediare. Il corpo sonoro della scrittura*, ed. Laura Santone, Prismes, 6 : 97-116.
- Enthoven, Jean-Paul (23-29 janvier 1987), “ L’étalon Sollers ”, *Le Nouvel Observateur*.
- Forest, Philippe (1992), *Philippe Sollers*, Paris, Seuil.
- (1999), “ Le roman, divine autofiction ”, *Revue de littérature comparée*, 1 : 49-61.
- (2023), “ Lire traduire écrire: 1921/ 1965/ 1987 ”, *Traduzioni dantesche*, ed. Gabriella Bosco, Luana Doni, Giuseppe Noto, Edizioni dell’Orso : 127-137.
- Halgrain, Mohan (2014), “ Sollers et Dante ou l’érudition paradisiaque ”, *Le savant dans les Lettres*, ed. Valérie Cangemi, Presses universitaires de Rennes : <https://doi.org/10.4000/books.pur.52866>.
- Kristeva, Julia (1969), “ L’engendrement de la formule ”, *Sémiotiké : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil : 217-310.
- Pesenti Rossi, Erik (2021), “ Philippe Sollers : lecteur de Dante ”, *Dante Alighieri, Musanostra*, hors série : 79-82.
- Poirot-Delpech, Bertrand (23 janvier 1987) “ L’épatant ”, *Le Monde*.
- Raffi, Alessandro (2021), “ Leggere Dante attraverso Lacan : Giorgio Agamben, Philippe Sollers, Carmelo Bene ”, *Campi immaginabili* : 120-140.
- Sollers, Philippe (1971), *L’écriture et l’expérience des limites*, Paris, Seuil.
- (1991), “ Artaud contre le Spectacle ”, *Improvisations*, Paris, Gallimard.
- (1996), “ Dante au Paradis ”, *La Guerre du goût*, Paris, Gallimard.
- (ed. 1997), *Le Cœur absolu*, Paris, Gallimard.
- (1998), *Vision à New York*, Paris, Gallimard.
- (2000), *La Divine Comédie*, Paris, Desclée de Brouwer.
- (2021), “ Interview ”, *La Vie*, 29 juillet 2021.

Ada Tosatti est Maître de Conférence en Littérature italienne contemporaine à l’Université Sorbonne Nouvelle et traductrice du français et de l’italien. Elle a publié des études sur divers auteurs de poésie et de fiction du XX^e siècle et de l’époque hypercontemporaine. Elle s’intéresse notamment aux auteurs de la Néo-avant-garde (Gruppo ’63), au rapport entre engagement politique et littérature et aux questions relatives à la traduction littéraire et aux transferts culturels franco-italiens. Elle a codirigé les volumes suivants: *Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive* (Transeuropa, 2016) ; *Luce d’Eramo. Un’opera plurale crocevia*

dei saperi (Sapienza Università Editrice, 2019) ; *Senza traumi? Le ferite della storia e del presente nella creazione letteraria e artistica italiana del nuovo millennio* (Franco Cesati Editore, 2021) ; *Erratico insolente. Sanguineti e la Francia* (*Quaderni del '900*, Fabrizio Serra Editore, 2023). | Ada Tosatti is Associate Professor of contemporary Italian literature at the University Sorbonne Nouvelle. She has published studies on various twentieth-century and hyper-contemporary authors of poetry and fiction. She is particularly interested in the authors of the Neo-avant-garde (Gruppo '63), the relationship between political commitment and literature, and issues relating to literary translation and Franco-Italian cultural transfers. She co-edited the following volumes: *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive* (Transeuropa, 2016); *Luce d'Eramo. Un'opera plurale crocevia dei saperi* (Sapienza Università Editrice, 2019); *Senza traumi? Le ferite della storia e del presente nella creazione letteraria e artistica italiana del nuovo millennio* (Franco Cesati Editore, 2021); *Erratico insolente. Sanguineti e la Francia* (*Quaderni del '900*, Fabrizio Serra Editore, 2023).