

Questions de roman

Première séance.

D'après François Aubral, « l'extrême contemporain vient de trouver un écho immédiat, spontané, aussi aigu que vif, et finalement plus de l'ordre de l'adhésion affective que de la réflexion conceptuelle. Michel Chaillou touche par cette expression quelque chose que nous vivons en ce moment, sans pouvoir le formuler. Vous êtes venus séduits par la notion, pas assez naïfs pour croire qu'on allait vous la définir, mais suffisamment curieux pour la sentir comme un problème ».

Le premier jour du colloque fut consacré à un débat de théorie générale que Michel Deguy introduit par une analyse de l'expression elle-même : « ... l'épithète préposée répond à la question temporelle du contemporain ; y répond par le lieu : à l'extrémité. [...] L'extrême transmue le temps en lieu. A la fin du temps, au bout du temps, au Finistère du temps qui s'effile, là où le temps peut être retrouvé, peut-être. Là où cesse le bruit, où la vigie béante et bègue entend « Ne vois-tu rien venir ? ». « Tâche de saisir l'énigme que je te propose », selon les mots de Proust, au tournant du vent, du temps, veillant l'avent de la mort, Son Imminence la mort, " écoutant voir " *le monde finir*, comme dit Baudelaire. »

Nous retrouverons ces accents eschatologiques dans l'intervention de François Aubral qui distingue entre contemporain, « la conscience immédiate du temps », et *l'extrême contemporain* qui est « la mort en face, non pas notre décès mais la lecture de l'acte de notre condamnation [...], la présence du paroxysme ».

Le lendemain, le début du texte de D. Tsepeneag : « Je me retrouve à l'eau, dans l'océan, non loin du cap Finistère, pour regarder le vieux continent... » Serait-il un écho plus ou moins ironique ou tout simplement la métaphore burlesque d'un échec théorique ?

Pour Michel Deguy, « le finistère », cette insistance géographique n'est sans doute pas innocente..., « n'offre pas d'autre issue que de scruter minutieusement [...] le détail homothétique des bords, le dedans et le dehors, le tout et la partie. [...] L'outre pas, le trépas, n'est pas de mise, là où l'obligation nous met en demeure de changer l'impatience progressive en patience, réfrénant cette " hâte que tout finisse ! finisse mal ! " — cette patience, cette passion que Michaux appelait *la ralentie*. » Plus tard, au cours des discussions, Michel Deguy dessine avec plus de précision ce motif géographique : « Si quelque heideggerien convaincu prenait la parole ici, il dirait peut-être que l'extrême contemporain, c'est la reméditation des paroles non pas les plus anciennes en général mais de certaines paroles qui sont au commencement ou métaphoriquement à l'aube de cette culture qui est la

nôtre ; et la nôtre impliquant une différence avec la leur : nous ne sommes pas en extrême Orient et dans ce temps qui se définirait comme un temps du “ ne plus des dieux et du pas encore de la pensée ”. C’est une manière de datation et je pense qu’un artiste, un écrivain est quelqu’un qui a à décider pour lui de telles questions : de temps et de lieu ». Même si on imagine de ralentir la fusée de l’art, le doute se réinstalle. Michel Deguy : « les contemporains extrêmes de notre temps, qui ainsi le figurent, ne sont-ils les cosmonautes fiables de la NASA, jusque dans leur supplice à l’oxygène liquide aux yeux de l’Univers ? Et la vie des techniciens d’amiante plus contemporaine et plus future en vigueur que la vie d’artiste ? Ajoutons que c’est Pythagore ou Jean-Sébastien Bach que le technique encapsule à la tête des sondes ultrasolaires, messages encodés en logiciel d’Univers, mais ni Breton ni Stockhausen... » [...]

« Cette conscience du danger qui nous hante, je la formulerai ainsi : le *culturel* est-il le beau risque ? N’est-il pas, courage et encouragement, programme de transformation à l’œuvre du vivre ensemble ? [...] Ou bien ne risquons-nous pas le pire avec le *culturel*, apocalypse de la technique ? » Car dilatable, « passable au ralenti », cette apocalypse n’a rien du spectaculaire biblique ; il n’est qu’ « élévation à une puissance irrémédiable de la passivité consommatrice, massification touristique, vampirisation des vernaculaires, séparation des corps des arts affectés à la publicité des marques, des “ images ” de marques nationalisées et nationalistes dans la guerre économique planétaire, etc... » On peut l’envisager aussi comme « *occlusion intestine* de l’espèce », une « maladie plus sénile qu’infantile », « une mort dans la vie »... « Le culturel est-il du technico-dégradable ? »

L’idée de mettre « dans le présent tous les siècles ensemble », tous les lieux et d’ « obtenir une mémoire étale » est au centre de l’intervention de Michel Chaillou, pour qui l’extrême contemporain c’est « s’éloigner d’un certain retour de la médiocrité romanesque qu’on peut voir parfois dans l’édition actuellement et essayer de trouver une espèce de mesure pour se moquer de certaines tentatives de livres qui sont déjà lus avant d’être lus, déjà écrits avant d’être écrits. Essayer d’arriver à une sorte de point extrême, d’aller aux issues du jour ». [...]

« Au fond pour moi, l’extrême contemporain, si j’osais une comparaison, je dirais que c’est l’extrême orient du jour, son eau, comme on parle de l’eau d’un diamant. Quelque chose, une tentation vers laquelle on glisse, vers laquelle on tend, sans jamais arriver à l’atteindre. C’est aussi un besoin de s’éloigner de ces narrations qui collent tellement au présent qu’elles finissent par réciter le passé, sa semelle gluante. Arriver à des proses qui soient beaucoup plus tendues dans leur formulation, beaucoup plus à la fois vers le chemin du concept et de l’image mais le faisant trembler. Au fond, l’extrême contemporain c’est à la fois ce qui apparaît dans l’écriture et dans la lecture. »

Et Michel Chaillou précise sa démarche vers un romanesque tout d’images et de poésie :

« L’extrême contemporain c’est au fond une notion fuyante, une analyse fondue des concepts qui tremblent, pas encore atteints. C’est une apologie du regard rétroviseur. [...]

L'extrême contemporain pour moi c'est la traque de l'imperceptible dans la figure mouvante du présent. C'est vouloir développer le siècle de nos minutes. L'extrême contemporain c'est le marché aux puces du moderne, devenir un brocanteur de fables, un haillonneux de l'instant, écrire comme on vieillit, comme on rouille, attendre dans sa prose, ses vers, patienter, établir une prose de longue patience. Écrire, patienter, attendre, chiner, aller dans les rues du romanesque en criant à tue tête, pour tuer la tête. »

Pour Denis Roche, les menaces du *culturel* sur la littérature qui a du mal à s'inscrire dans le monde matériel, la question de la *survie* et de la *ralentie* comme ébauche de solution temporaire sont probablement de faux problèmes. Il déclare non sans humour « n'avoir rien à dire en arrivant » sinon à proposer deux citations. La première est de Blanchot qu'il cite « à peu près de mémoire » : « Tout écrivain qui en train d'écrire ne se dit pas je suis la révolution, en réalité n'est pas en train d'écrire. » La deuxième est d'Adorno : « C'est parce qu'il n'y a pas de progrès dans l'histoire qu'il y en a un dans l'art. Il faut continuer. » Position claire et nette d'un avant-gardiste qui semble gêné par l'escamotage des oppositions pratiquées sous couvert de *l'extrême contemporain*. Pour affirmer l'importance de ces oppositions, Denis Roche risque même le mot de « manichéisme ». Il s'ensuit un assez long échange avec François Aubral : « Je suis très inquiet par la valorisation théorique du manichéisme qui revient en fait à la valorisation théorique de l'air du temps, c'est-à-dire de l'ordinateur qui lui ne sait dire que 0 et 1... »

D. Roche : « Je n'ai jamais parlé de manichéisme avant aujourd'hui. »

F. Aubral : « On s'en rend bien compte. »

Et la salle rit... Moment joyeux, comme on les aime dans un colloque !

Mais Denis Roche est-il vraiment en contradiction avec François Aubral ? Non, lorsqu'il dit : « Je crois dans l'art, il y a un trajet continu et sans solution de continuité... et que l'art n'a jamais le moindre compte à rendre à l'histoire. » Position théorique assez voisine de celle que François Aubral a laissé entendre en réagissant un peu plus tard aux propos de Danièle Sallenave : « Je me définirais par un désir de résistance et de retour en arrière qui ne me situera plus du tout dans la contemporanéité. »

F. Aubral : « Quand Danièle Sallenave vient de dire qu'elle est prête à résister, je la comprends. Quand elle dit que la résistance, c'est un retour en arrière, je la soutiendrais moins parce qu'il n'y a pas de raison de faire un retour en arrière. J'appelle cela une régression. »

D. Sallenave : « J'ai été volontairement provocatrice en employant le terme de retour en arrière qui a été bien sûr à juste titre épinglé par François Aubral. Ce que je veux dire par là, c'est que je ne sais pas esthétiquement si je suis en avant, si je vais de l'avant. En avant de quoi. Je ne sais pas. Si tant est que l'artiste ait à rendre des comptes devant l'histoire, il semble que ce qui m'intéresse moi c'est d'être aussi à la traîne en l'histoire, d'être à l'écoute de ceux qui sont à la traîne, d'être à l'écoute de ceux que la modernité considère comme devant être rejetés sur ses bords comme traînants et traîne-savate. J'ai envie de traîner la savate avec ceux qui la traînent non pas en esthétique mais dans l'histoire. C'est ce que j'ai voulu dire en disant que je ne pouvais pas m'associer à un désir d'être en avant. En

esthétique je ne sais pas où je suis, je n'en sais rien. Tout ce que je sais c'est que dans l'histoire, dans l'existence, j'ai envie d'être à l'écoute de ce qui est à la traîne. Et je ne peux pas en dire davantage ni plus clairement. »

Si François Aubral ne partage pas l'optimisme de flèche de Denis Roche, il sait très bien que pour Blanchot le mot « révolution » n'a pas un sens strictement politique. C'est d'ailleurs pour cela qu'il invite son contradicteur à préciser :

« Je vous demande de nous expliquer ce qu'est la révolution faite par un artiste, spécialement un écrivain ou un photographe quand il écrit ou photographie. »

La réponse de Denis Roche remet les choses à leur place : « On ne peut répondre que très simplement... Ce qui m'ennuie dans tout ce débat, je ne parle pas particulièrement de celui-ci, ici, c'est que le mot, l'expression d'avant-garde ou d'avant-gardisme que je ne revendique pas particulièrement pour moi soit forcément ça, c'est plutôt récent, absolument entaché par un discours qui, lui, n'a toujours été que strictement politique. Par exemple, cette assimilation que je trouve abusive de toute idée d'avant-garde dans l'art, et même plus particulièrement dans la littérature, au marxisme. De même, que j'ai toujours trouvé parfaitement abusif que le marxisme soit strictement réduit au soviétisme et au Goulag... Dans un même élan, tous les porteurs de critique — ça inclut aussi bien ceux qui ont travaillé sous l'étiquette d'avant-garde — disent l'avant-garde, c'est fini puisqu'il y a eu les goulags. On a entendu ce genre de discours. Je trouve ça démesuré. Ce qui m'ennuie dans le fait d'avoir cité Adorno, c'est d'avoir cité un marxiste, mais ce n'est pas le fait que cette phrase soit d'Adorno qui m'intéresse, c'est le contenu même de cette phrase. Quand Blanchot dit « tout écrivain qui, en train d'écrire, ne se dit pas : je suis la révolution, en réalité n'est pas en train d'écrire », il ne faut pas exagérer, il n'est pas en train de trimballer le wagon de Lénine entre ses feuilles de machine à écrire. On peut se sentir révolutionnaire sans être en train de massacrer un camp de réfugiés. Je pense qu'écrire c'est tout de même, d'une manière ou d'une autre, que ce soit conscient ou pas, vouloir, tenter d'afficher une singularité. [...] Quand je dis, en utilisant le mot de Blanchot, révolution, quand je dis histoire, en utilisant un mot d'Adorno, j'utilise ces deux mots dans une acception parfaitement individualiste et là encore ne me définissant pas par rapport au marxisme. Je dis simplement que si on se met à écrire en pensant « je vais écrire comme tout le monde », ça ne donne peut-être pas forcément les écrivains qui sont ici de ce côté de la table. Je pense que dans certains moments précis de l'histoire, il y a eu une confluence peut-être sauvage, peut-être pas consciente, entre une conception du mot révolution qui était très précisément politique et une conception très profondément esthétique. Je pense qu'il y a des moments dans l'histoire où un nœud se produit, où l'esthétique rejoint le politique, je pense qu'il y a d'autres périodes où les avant-gardes ne sont pas absentes mais où la révolution esthétique et la révolution politique sont deux planètes absolument différentes. Là, je dépasse le simple manichéisme... »

La remarque d'un participant sur l'avant-garde relance le débat : « On veut tous taire le terme, comme s'il était devenu maudit. »

F. Delay : « On n'est pas attaqué par les idées d'avant-garde, on est attaqué par l'indifférence dont parlait Deguy. C'est contre cette indifférence qu'on doit se défendre. Par ailleurs, le mot extrême est un mot qui ne suppose ni avant ni après. Pourquoi devrais-je préciser si je suis à l'avant ou à l'arrière ? Le mot extrême entraîne aussi bien un extrêmement en arrière et dans la littérature contemporaine Michel Chaillou met tranquillement ses auteurs du XVII^e parce qu'ils sont contemporains de sa prose et de sa fiction, qu'ils l'animent, et Roubaud déclare tranquillement que la poésie est parfaitement anachronique dans notre univers matériel — ce qui d'ailleurs mériterait d'être discuté. Et le mot défense appelle l'illustration. Denis Roche en tant qu'éditeur, Deguy en tant que directeur de la revue *Poésie*, chacun ici dans ses diverses activités sait bien que la littérature contemporaine est illustrée aussi par ceux qu'elle redécouvre. L'image de Chaillou du rétroviseur est très belle : on roule et par le rétroviseur on voit les sites traversés. Avec les mots avant, après, je ne sens pas du tout ce que sentait Sallenave. Suis-je en avance, en retard, à l'avant, à l'arrière ? Ça m'est égal. En revanche, on a besoin de tous les siens avec soi et tous nos sites traversés on voudrait les faire " avaler " aux autres, à nos lecteurs, faire avaler Chrétien de Troyes, ou Mlle de Scudéry, ou Ezra Pound, avec le futur. »

M. Chaillou : « Se réunir, c'est se réunir autour de quelque chose, autour de cette notion qui nous fait parler pas mal d'ailleurs. En définitive, pour moi, écrire ou essayer de penser c'est être dans l'hésitation, dans le bégaiement, dans le murmure, dans le tâtonnement... Je ne suis pas hostile à l'avant-garde, ma situation est ailleurs... J'ai le sentiment très net que les notions comme le reste vieillissent comme nous, que c'est justement quand elles prennent des rides qu'elles deviennent intéressantes. Donc, l'extrême contemporain est autre chose que " défense et illustration ", c'est une espèce de notion de suspens que l'on n'arrive pas à définir et je dirais tant mieux parce que la définition c'est ce qui tue. »

A. Longuet-Marx : « Je voudrais essayer de comprendre comment repérer l'extrême contemporain dans l'infiniment multiple. »

F. Aubral : « Je ressens l'extrême contemporain lorsque je dispose de quatre caractéristiques. La première : il faut que l'œuvre soit transgressive par rapport au monde qui marche normalement, qui tourne... La seconde serait l'exigence de différence : une œuvre doit être à la fois elle, partir de toutes celles qui ont été écrites avant mais s'en distinguer absolument. La troisième caractéristique serait qu'en elle se trouve un élément de commotion : l'œuvre doit produire en nous un choc, pas nécessairement une violence mais un choc qui remette en route tout notre système de création possible. L'œuvre extrêmement contemporaine n'est pas vécue par nous comme passive : il importe qu'elle nous mette en mouvement dans notre principe créateur. Quant à la quatrième dimension que je mentionnerais pour être sûr qu'une œuvre soit pour moi extrêmement contemporaine, c'est qu'il y ait, bien sûr, la notion de plaisir. Le " plaisir du texte ", je ne l'ai pas inventé, mais je pense qu'il conviendrait de ne pas l'oublier. »

Michel Chaillou aura le mot de la fin : « L'extrême contemporain, ce n'est pas une auberge espagnole. C'est une naissance. »

Deuxième séance

Le matin suivant fut consacré au roman. Ce qui n'empêcha pas Dumitru Tsepeneag de transgresser et de parler tout autant sinon plus de la poésie. En fait, son propos se veut généralisateur et tente de formuler ce que Philippe Sollers va appeler « l'embarras de la modernité elle-même ». Il se plaça dans une « perspective désabusée de l'écriture, où le signifiant devient une machine à *inexprimer l'exprimable*, d'après la formule de Barthes. Une machine de plus en plus usée, à tel point que l'on croit déchiffrer dans le creux de son fonctionnement même l'idée du silence ». Tsepeneag ne parle pas de la tyrannie du *culturel*; pour lui la « machine » se détraque d'elle-même. Le mot s'use surtout dans les conditions d'une esthétique de l'expression, qui ne fait que s'exacerber à partir du romantisme¹.

L'intervention de Danièle Sallenave s'articula essentiellement autour de Calvino et de Paul Ricœur. Hermann Broch, Thomas Mann et Milan Kundera furent également cités. Il est cependant difficile de croire que c'est seulement cette très grande attention accordée à l'étranger, à l'Europe Centrale, à Vienne (« berceau du modernisme ») qui a irrité Philippe Sollers : « Je suis frappé de la difficulté qu'a la critique française en général à être consciente de l'histoire de la littérature française... » Il continue d'ailleurs : « J'aime bien Calvino mais quand même, le fait de finir un roman entre un lecteur et une lectrice au lit sans qu'il ne s'y passe rien, dit tout sur le nihilisme dont je parle. Qu'est-ce qui se passe au lit ? Est-ce qu'on va le dire ou pas ? [...] Du lit, c'est de ça qu'il est question, si l'on veut dépasser le problème du nihilisme. » Est-ce de la simple provocation sollersienne ou la désinvolture masque-t-elle une solution désespérément simpliste ? « C'est contre le fanatisme de la simplicité que je chercherais à faire figure », nous mettra en garde Michel Deguy au « moment de la poésie ». Danièle Sallenave, quant à elle, proteste : « Je ne faisais pas un panorama du xx^e siècle, mais je me situais, moi, maintenant. J'ai décrit un parcours pour dire que le mien était exactement l'inverse [...] Je cherchais des justifications de type théorique, ..., je les ai prises en Europe Centrale, c'était un petit voyage que j'avais envie de faire, c'est vrai. Rien de plus. Là où je suis d'accord, c'est que moi aussi je suis un peu lasse d'entendre que Vienne est le début de l'art moderne... » Danièle Sallenave exprime ici son point de vue sur le retour au narrateur, retour nécessaire pour que la lecture « redevienne possible » :

« La question vraiment moderne qui se pose aujourd'hui au roman n'est pas celle d'un " retour au récit " : elle est celle du retour à la narration ? Retour au récit veut dire : retour de l'intrigue, retour du personnage, désir de " raconter des histoires ". Retour à la narration veut dire : retour à la voix du narrateur. »

1. Cf. D. Tsepeneag, p. 11.

Du reste, où voit-on que le récit ait jamais été abandonné ? Le « nouveau roman », qu'était-il d'autre qu'une autre manière de raconter — qui mettait en cause la trame dite (à tort) balzacienne, faisait porter sur le personnage tout le poids du soupçon né de la lecture de Freud et de Dostoïevsky, et tentait de constituer sur de nouvelles bases une nouvelle sorte de « vraisemblable » qui ne dût plus rien à la « psychologie » ou à l'« intrigue ». Mode essentiellement emprunté (Claude Simon) à l'organisation picturale : organisation en collage, montage-cut, juxtaposition, entrelacs de séquences descriptives et/ou narratives. Selon Claude Simon toujours la littérature doit être comme la peinture : n'avoir d'autre sujet qu'elle-même. De là vient que le formalisme moderne s'est cru autorisé à se couper des effets de référence, des effets de monde — à croire que le verbe écrire était un verbe intransitif. La construction romanesque et, par voie de conséquence la lecture, ne sont plus désormais aptes à se constituer en équivalents imaginaires du monde, en « mondes » ou « pseudo-mondes » : la déception du lecteur devient la loi, esthétique et peut-être éthique, tant est forte la version idéologique d'un « combat » contre les formes anciennes contre la « littérature » ; tant est fort le désir d'en finir avec le XIX^e siècle.

Ce qui se perd est évident : la littérature se voit définitivement privée de dire son mot sur le monde et le lecteur de connaître, par et dans la littérature, un substitut imaginaire de ses expériences de sujet engagé dans l'histoire, et le temps. Or, qu'est-ce qui peut être l'occasion, pour le sujet individuel, d'une confrontation imaginaire avec d'autres ordres d'expérience que la sienne, sinon, dans la littérature, le roman ? Et quoi dans le roman ? Non pas le personnage : dont il est admis aujourd'hui qu'il est forcément problématique, déconstruit, voire dissous dans un échelonnement infini de ses profils. Non pas davantage l'histoire ou l'intrigue, dont la construction a été définitivement sans doute repensée par la pratique du Nouveau Roman. Reste ce qui donne au récit son ordre au sens de son organisation ; son rythme, son sens, dans la double acception de sa direction et de sa signification : cela c'est la voix du narrateur.

Non pas forcément sa présence insistante et manifeste comme avec éclat le XVIII^e siècle l'avait fait apparaître : « Lecteur tu voudrais bien connaître la suite des amours de Jacques. » Non pas forcément (non plus) le narrateur omniscient, commentateur et philosophe : mais le narrateur « partout invisible et partout présent dans sa création, comme Dieu même ». Qui montre et cache, donne et reprend, suspend et relance, fait voir et fait comprendre : adresse au lecteur, par l'intermédiaire du récit, une proposition de sens que celui-ci médite, accepte, prolonge ou refuse. Alors, la lecture redevient possible, parce que quelqu'un est là qui dit : « Prends, lis, écoute-moi ». Le discours romanesque (si fort qu'il soit capable de critiquer la conception traditionnelle du personnage, de l'intrigue, de la vraisemblance) doit cependant ne jamais oublier qu'il lui faut s'adresser à quelqu'un ; et que toute sa force est dans la qualité sensible, concrète, constante de cette adresse. « *Tolle et lege!* » Là est pour le roman moderne un enjeu qu'il avait peut-être oublié : une chance qui lui est rendue.

Philippe Sollers alors tente de conjurer en force le nihilisme qu'il a déjà dénoncé : « Picasso, Proust, Céline, Joyce sont des artistes qui peuvent

nous servir à repérer cette prodigieuse mise en scène de la jouissance au xx^e siècle, qui s'oppose au nihilisme même. » Et de sortir la seule feuille de papier dont il accepte l'encombrement. C'est un spot publicitaire pour *L'Infini*, « un petit spot antinihiliste » : ... « Plus la diversification spectaculaire et publicitaire augmente et plus le langage concentré et médité de la littérature peut le traverser en acte ; plus les stéréotypes s'enchaînent et plus le style même des interventions singulières, les corps, les voix prennent paradoxalement la force de leur démesure... Au temps de l'explosion de l'informatique et des réseaux de communication multiples on a de plus en plus besoin de revues littéraires. » Souscrivons !

Et comme tout le monde était d'accord que Paris fût la capitale du modernisme qui mène vraisemblablement au nihilisme... de quoi pouvait-on encore discuter ?

D. Tsepeneag : « Et si on parlait du parcours de Sollers qui est emblématique. Parce que si on est dans l'embarras (c'est son terme !), on l'est aussi grâce et à cause de lui.

P. Sollers : « Oh, non, on ne va pas revenir au problème de la stérilisation, du terrorisme, c'est-à-dire à des phantasmes de castration.

F. Aubral : Il y a quelques années, j'avais eu l'occasion de polémiquer avec Philippe Sollers et je lui reprochais ce que tout le monde lui a souvent reproché : ses manières de changer toujours d'avis..., ses retournements de veste...

P. Sollers : C'est ce qu'on dit, moi je...

F. Aubral : Non, non, c'est vrai. Je ne vais pas m'engager sur ce terrain-là aujourd'hui, mais pas du tout ! Ce que je voudrais faire d'abord, c'est un éloge de Philippe Sollers, c'est dire qu'il occupe une place absolument indispensable, qu'il est très important qu'il continue d'occuper longtemps, parce que ça permet à d'autres d'en occuper d'autres (*rires*). Philippe Sollers pour moi c'est le symptôme, mon propos n'est pas méchant, parce que je vis la même chose que lui à mon petit niveau, c'est le symptôme vivant, j'allais dire télévisé, radiodiffusé (*rires*) de la crise qui est la nôtre en ce moment, de ce problème, je parle en littérature, de ce problème qui nous travaille et a déjà été évoqué. Avant-gardisme, régression : Sollers est à la fois un avant-gardiste régressif, un vieil enfant (*rires*), un nourrisson vieillard (*rires*), quelqu'un qui... (*rires*) et qui est très doué. C'est pour ça qu'il me déçoit parce que quand on est doué comme Sollers, on pourrait par moments ne pas se laisser aller à la facilité. En le lisant, je me dis : mais bon sang, ce type s'il s'était mis à écrire, s'il n'était pas allé aussi vite !

P. Sollers : Je n'y arrive pas (*rires*).

F. Aubral : Et c'est cela que je vous dis, c'est en ce sens-là que vous êtes le symbole de nos problèmes. Il faut continuer de l'être pour que d'autres puissent tenter de poser les vrais problèmes de la littérature. Sollers, aujourd'hui je suis venu pour vous féliciter, je suis aussi venu pour vous demander d'aller au bout de ce que vous venez de dire. Vous nous avez asséné comme d'habitude, ah ! en cela vous n'avez pas changé, de grosses vérités faciles. Je ne reprends pas celles d'hier ; ce coup-ci, c'était Céline, Proust, Joyce, etc., et puis Freud. Alors, si vous le voulez bien, j'aimerais savoir quel est le rapport, vous n'avez pas le droit de faire l'impasse sur

vous-même, quel est le rapport entre Proust, Joyce, Picasso, Freud, et ces deux bouquins : *Femmes* et *Portrait...*? Expliquez-moi comment cette manière de penser la littérature produit ces deux livres. Et qu'est-ce qui différenciera *Paradis 2* et *Paradis 1*? (*Rires.*) Voilà.

P. Sollers : Ce n'est pas à moi de le dire. (*Silence.*) J'essaie d'échouer au plus près de là où d'autres ont réussi.

F. Aubral : Ben, ce n'est pas mal (*rires*). On tombe vraiment dans une situation de cynisme et de dérision absolus.

P. Sollers : Ah non !

F. Delay : Si on pouvait revenir au roman, puisque vous avez une œuvre très multiple : vous avez écrit beaucoup d'autres choses que des romans et justement une des questions, c'est vrai, véridique, c'est qu'on passe de *Paradis* à *Femmes*. Il y a une conception quand même du roman dans *Femmes*.

P. Sollers : Absolument.

F. Delay : Alors, moi, c'est ça qui m'intéresse : le passage. Il y a un Sollers qui m'intéresse et un autre qui ne m'intéresse pas. Bon. *Paradis*, oui. *Femmes*, non. Dans *Femmes* est-ce vous qui êtes insupportable (*rires*) ou bien est-ce cette conception du roman. Je pense qu'il y a quelque chose de croisé dans mon irritation de femme, je pense que ce n'est pas vous en fait parce que je commence en fait à vous aimer plus qu'avant (*rires*). Mais franchement, pourquoi? Quelle conception du roman est à l'œuvre dans *Femmes*? Est-ce que c'est le grand jeu qui a toute sa tradition?

P. Sollers : Mais oui !

F. Delay : Autobiographique ?

P. Sollers : Mais oui !

F. Delay : C'est tout ?

P. Sollers : Mais comment c'est tout, ce n'est pas rien (*rires*).

F. Aubral : Et dans *Portrait du joueur* aussi... ?

P. Sollers : Pareil.

Devant ces questions, Sollers trouve appui et réconfort dans l'œuvre et l'attitude devant son œuvre de Picasso : « De même que Picasso a fait pendant toute sa vie des œuvres que l'on pourrait nommer abstraites, extrêmement condensées, verticales, et qu'il a fait aussi des figurations dans tous les sens qui ont déplu d'ailleurs à tout le monde parce que, à la fin de sa vie on croyait qu'il faisait des œuvres d'une grande sénilité alors qu'il était au contraire parti dans un érotisme de dépit mondial par rapport à toute la peinture américaine notamment ; de même je poursuis un travail microscopique et chirurgical à travers les syllabes et le rythme, ça me plaît, ça me détend, ça me repose, ça s'appelle *Paradis*, et en même temps je fais une figuration un peu tordue qui m'enchanté parce que j'y trouve l'expression du temps où je vis. Voilà, alors ça s'appelle *Femmes* ou *Portrait du Joueur*. Pour moi, il n'y a aucune contradiction si ça doit paraître obscur, contradictoire, retour de veste, etc., moi je veux bien mais je ne vais pas m'arrêter à ça. En plus, la justification me paraît être un exercice tristement célèbre.

M. Chaillou : Est-ce que je pourrais prendre deux secondes la parole ? Pour simplement dire ce que je pense de ce que Philippe Sollers vient de dire au niveau de la contradiction. Ça me paraît normal. La contradiction

c'est la vie. Et je ne vois pas pourquoi on pourrait... Il ne s'agit pas de faire le procès de Philippe Sollers. Il s'agit surtout...

P. Sollers : Ça a tendance...

M. Chaillou : Pas du tout. Ce qu'il faut c'est comprendre ce qu'il veut faire. Ce que je voudrais dire simplement, on est en train de réfléchir sur... j'essaie moi de réfléchir sur la littérature, et ça me... Je comprends très bien que l'on puisse trouver son inspiration dans la peinture ou ailleurs et ce que tu dis de Picasso me paraît tout à fait intéressant. Ce que je voulais dire par là tout à l'heure à propos du doute et du réel. Moi, je pense que l'œuvre de Proust est un immense doute sur le réel.

P. Sollers : Ah, sûrement pas !

M. Chaillou : Tu permets que je termine ?

P. Sollers : Proust doutant du réel, sûrement pas !

M. Chaillou : Tu dis n'importe quoi ! En effet pour une raison simple. Je vais te répondre...

P. Sollers : Certitude mystique...

M. Chaillou : Si l'on voit l'organisation de la *Recherche du temps perdu* et de ce qu'il dit à la fin du *Temps retrouvé*, c'est une organisation langagière qui a ses sources et ses inspirations très précises dans une tradition qui remonte jusqu'à *Astrée*. On n'a jamais parlé d'*Astrée* à propos de la *Recherche du temps perdu*. Et en même temps c'est ça qui m'a toujours un peu étonné, les allusions sont toujours un peu schématiques et je crois que la masse de la littérature est énorme, et les écrivains comme Proust lisaient énormément. Je pense que c'est un doute sur le réel parce qu'il a essayé au fond de reconstituer une espèce de cour, de cour fabulatrice, où son exemple était en même temps dans Saint-Simon et en même temps pas seulement dans Saint-Simon. Quand je dis qu'il y a un doute sur le réel, c'est que le roman c'est cela, c'est un des aspects du roman. C'est-à-dire que écrire c'est mettre en suspens la réalité qu'on veut traquer dans des manières différentes et c'est dans cette espèce de doute ironique, comme il y a un humour fantastique chez Proust ; la *Recherche du temps perdu*, je dirais que le titre même est un doute. C'est pour ça que je ne comprends pas que l'on puisse en faire une certitude.

P. Sollers : Le temps retrouvé, ce n'est pas une certitude ?

M. Chaillou : Le temps retrouvé après mais pendant tout le temps où il a cherché et c'est justement à cause du doute...

P. Sollers : Le savoir sur le vice chez Proust, ce n'est pas une certitude ?

M. Chaillou : Le savoir c'est là où...

P. Sollers : *Sodome et Gomorrhe* c'est comme *Astrée*. Non, il y a une connaissance, chez tous ces gens-là.

M. Chaillou : Là tu viens de dire quelque chose où tu t'enfermes parce que tu n'as pas lu *Astrée*. Parce que si tu avais lu *Astrée*, tu saurais que *Sodome et Gomorrhe* n'est pas loin de *Astrée*.

P. Sollers : Ce n'est pas dit en clair. Le xx^e siècle a cet immense avantage de dire les choses très clairement. Ça c'est très important. Notamment la sexualité.

M. Chaillou : Mais la sexualité n'est pas simplement dans la sexualité avouée. Ça me paraît un peu schématique. Par exemple, la sexualité de

l'Astrée n'est qu'une sexualité des attachements, des penchants, du désir. Elle est aussi forte que la sexualité avouée. Elle est même peut-être plus forte parce qu'elle est retenue et en suspens. C'est ça le doute sur le réel de l'acte réel sexuel qui se passe. C'est ça le roman.

P. Sollers : Si tu veux, moi je veux bien.

Le peintre et son modèle. Qu'est-ce que ça veut dire le peintre et son modèle chez Picasso ? Là on est très loin de Klimt. Le xx^e siècle est atroce parce que la possibilité a été là, et a été réalisée, de dire clairement les choses. De deux choses l'une : ou bien nous nous apercevons que les choses ont été très clairement dites à Paris (*rires*). Ou bien nous refusons de savoir qu'elles ont été très clairement dites. Nous oublions que ça s'est dit à Paris et nous laissons Paris au retour du refoulé national, et si vous voulez faire voter pour Le Pen, continuez. Voilà. La France est une idée neuve dans la pensée. Je dirais donc dans un aphorisme court et ramassé que Paris est la capitale de la science du nu.

F. Delay : C'est pas mal !

P. Sollers : Du nu comme tel. C'est-à-dire pas du nu antique mythologique. Depuis au moins le marquis de Sade par exemple. Un autre sujet de cours : Pourquoi Sade ne pouvait être écrit qu'en français ?

F. Aubral : Est-ce que vous souffrez beaucoup, Philippe Sollers ?

P. Sollers : Jamais. (*Rires.*) Une petite anecdote. J'ai écrit dans *Théorie des exceptions* que vous croyez être un recueil d'articles de journaux comme ça, alors qu'à mon avis c'est un assez bon livre, mais ça bon. Il y a un texte qui s'appelle « Je sais pour quoi je jouis. » Il y a un journaliste qui a écrit un article sur ce livre, qui a cité ce texte et qui a écrit : « Je ne sais pourquoi je jouis » en le citant, c'est tout. Voilà pour Freud. Est-ce que j'ai le droit de savoir pourquoi je jouis ou pas ? Moi je vous réponds : oui, mais c'est comme vous voulez. C'est un savoir. Le savoir de Picasso, le savoir de Joyce, le savoir de Céline qu'est-ce que c'est ? Voilà à mon avis le xx^e siècle moderne extrêmement contemporain à Paris. C'est un savoir très particulier. (...)

D. Tsepeneag : Alors c'est ça l'extrême contemporain, c'est la tolérance désinvolte, on peut dire ça ?

F. Delay : Non, c'est ma joie qui est à l'œuvre. On pourrait revenir à ce sentiment d'excitation que nous donne Sollers, quelque chose de joyeux. Philippe, il fait semblant d'être joyeux sur beaucoup de choses.

M. Deguy : Il y aurait une question difficile, je crois : c'est, dans la *Théorie des exceptions* que je tiens pour un très beau livre et fort, le rapport (mais ça me ramènerait à Ricœur), les deux ou trois phrases où tu déconnectes, où tu disjonctes le sujet du monde, il y a une espèce d'affirmation jubilante du non-rapport au monde, enfin quelque chose comme le monde qui nous ramènerait à l'herméneutique que l'on dirait effacée ou refusée, donc alors c'est ça. C'est une question difficile. Je ne sais pas si on peut...

P. Sollers : Si je me rappelle bien la phrase la plus affirmative. Il doit y avoir la phrase suivante : le sujet n'a pas besoin qu'il y ait un monde. Le Sujet avec un grand S. Je crois que c'est à propos de Rothko et c'est à propos d'une entreprise qui est dans son fond extrêmement biblique. Quand je

dis qu'il n'y a pas besoin du monde. Voilà un livre extrêmement contemporain, c'est la Bible à mon avis.

M. Chaillou : C'est de l'ordre de l'évidence.

P. Sollers : Non. Si on lit la Bible on voit très bien que ce n'est pas une théorie du monde.

M. Chaillou : Je suis étonné, je suis vraiment profondément étonné que tu assènes un certain nombre d'évidences. Parce qu'il me semble que l'on pourrait réfléchir.

P. Sollers : Mais tout le monde assène des évidences.

M. Chaillou : On voulait réfléchir sur le roman. Tu as cité des noms sur lesquels on est d'accord, Joyce, etc. Mais il n'y a pas qu'eux. L'histoire de la littérature est beaucoup plus riche et ses mouvements intestins qui arrivent à la surface de notre monde, de notre présent sont beaucoup plus multiples parce que si on voyait la préhistoire de Joyce, elle est très riche aussi, la préhistoire de la notion autour de laquelle nous débattons aujourd'hui est beaucoup plus vaste que ce que nous en avons dit. Alors c'est amusant, cette ironie, bien sûr je suis de ce côté-là.

Ce que je voudrais, c'est que l'on se rende compte que c'est plus riche, plus fin, plus subtil et que dans le fond on ne procède que par affirmations digressives et que l'on ne touche pas la notion centrale faute peut-être de sincérité. Et peut-être qu'on est trop du côté du jeu mais pas assez de la sincérité.

P. Sollers : Ah, le jeu qui n'est pas sincère. J'espère que tu sens à quel point tout ce que tu dis est très idéologique.

M. Chaillou : Bien sûr, ce qu'on dit est très souvent idéologique. Voltaire jouait tout le temps mais était profondément...

P. Sollers : Et le *Paradoxe du comédien*. C'est bien aussi non ?

M. Chaillou : Oui, mais derrière Diderot il y a Sterne.

P. Sollers : Oui. Prenons Sterne extrêmement contemporain. Quand j'écris *Femmes* et le *Portrait d'un joueur* j'ai toujours Sterne à l'esprit.

M. Chaillou : Et *Jacques le fataliste*. Les personnages n'existent pas tellement au niveau de la narration mais sont abstraits. Par contre dans Sterne, la narration, les personnages sont extraordinaires, la narration est peut-être moins souple que celle de Diderot. Ce sont deux tendances extrêmes du roman contemporain.

P. Sollers : Bien sûr, mais voyons. J'ai essayé de poser une notion qui est celle du nihilisme. En effet, Sterne n'est pas un écrivain nihiliste.

M. Chaillou : C'est un écrivain romanesque.

P. Sollers : Il s'amuse beaucoup et ça a plu à beaucoup de gens.

M. Chaillou : Oui, mais il meurt. Je veux dire que dans son roman il y a déjà une appréhension courte de sa mort brève.

P. Sollers : Et la mort, la mort, c'est rien.

M. Chaillou : C'est ce qui veut dire que tout n'est pas jeu chez Sterne.

P. Sollers : Si.

M. Chaillou : Les lettres de son voyage sentimental sont à la fois un jeu et une présence de la mort qui grandit dont il est conscient, ça empêche le jeu.

P. Sollers : Si tu veux encore une anecdote par rapport à ce que j'appelle le nihilisme et la psychanalyse par exemple, on va y revenir, c'est par exem-

ple l'interprétation que je conteste dans *Théorie des exceptions*, c'est un texte qui s'appelle « Lettre de Sade ». C'est l'interprétation de Lacan comme quoi Sade manquait absolument d'humour. Je trouve que c'est se planter gravement que de ne pas sentir l'énormité de l'humour de Sade. Ce n'est pas le Dieu de la Bible qui parle à Schréber, je vous ferais remarquer. Il se trouve une chose amusante, c'est que Dieu est un problème extrêmement contemporain. Pardon (*rires*). Je change de chaîne (*rires*).